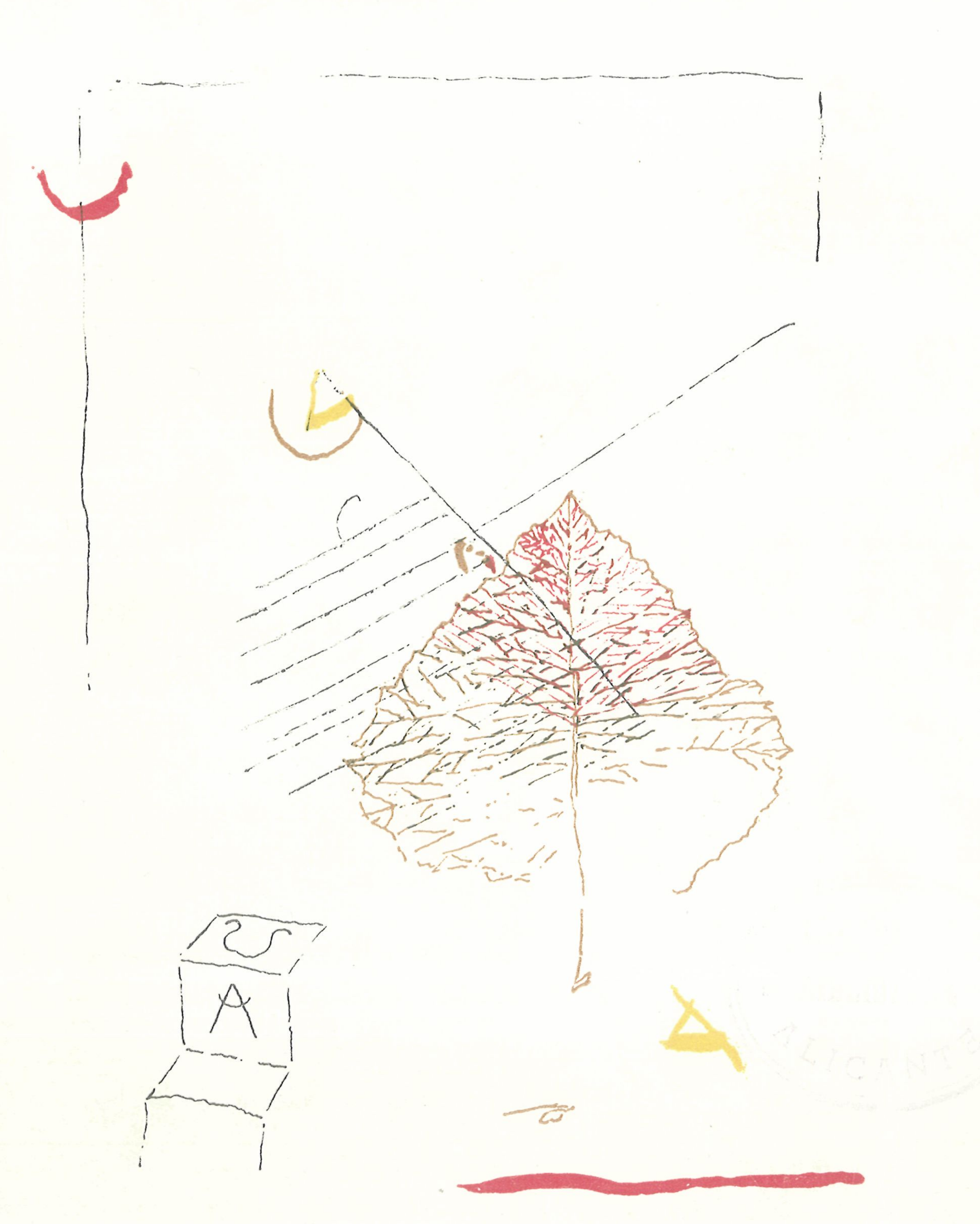
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
MARZO 1972

261

C U A D E R N O S
H I S P A N O -
A M E R I C A N O S

L A R E V I S T A

de

N U E S T R O

T I E M P O

en el ámbito del

M U N D O

H I S P A N I C O

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

261

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 261 (MARZO 1972)

Páginas

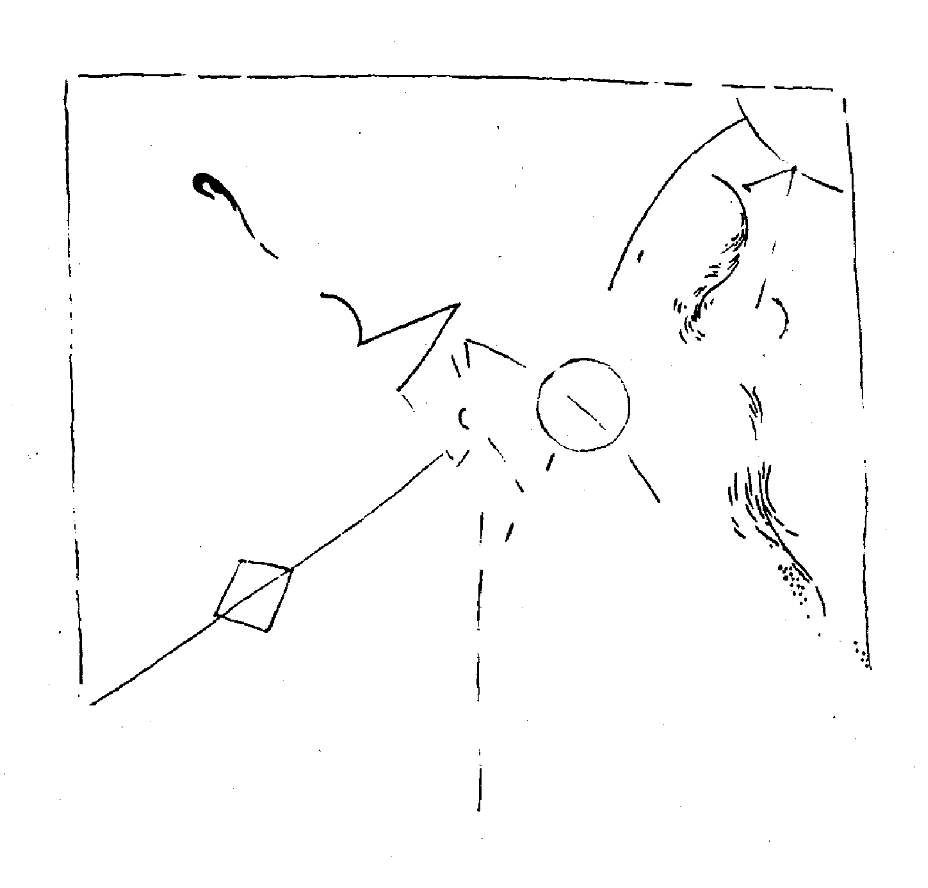
ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Ilustraciones de DEL AGUILA



ARTE Y PENSAMIENTO

EL GRUPO DE FRANKFURT Y LA SOCIOLOGIA CRITICA *

«Ser inacabado y saberlo es el rasgo de aquel pensamiento con el cual vale la pena morir. La proposición *la verdad es la totalidad* se muestra idéntica a su contraria, *la verdad sólo existe como parte.* La más piadosa disculpa que han encontrado los intelectuales para el verdugo —y en ello han trabajado suficientemente en el último decenio—, la más piadosa disculpa es que el pensamiento de la víctima, a causa del cual fue asesinada, había sido un error» *(Dialéctica de la Ilustración,* 1944, 26).

La cita procede de la obra conjunta de Max Horkheimer y Theodor Adorno *Dialéctica de la Ilustración,* publicada en su primera edición en 1944, a punto de terminar la segunda guerra mundial. Puede servir, en todo su patetismo expresivo, como síntesis simbólica de un pensamiento en el que, frente al terror y a la miseria organizada de su contexto histórico, sigue habitando la libertad. Se mantiene el principio de la totalidad al precio de renunciar al sistema en el refugio de la concreción parcial. Se mantiene la fe en la razón al precio de asumir el error como posibilidad inherente a su ejercicio. Y todo ello en un mundo cuya organización totalitaria, disolviendo la razón en el poder, ha decretado al verdugo como último censor para la inteligencia. En el grupo de Frankfurt la dialéctica de la razón como libertad va a mantener un penúltimo reducto teórico, inasequible a la propia conciencia de su impotencia práctica.

En 1931 Max Horkheimer es nombrado director del Institut für Sozialforschung, anejo a la cátedra de Sociología de la Universidad de Frankfurt; en 1932, bajo su dirección, se publica el primer número de la revista *Zeitschrift für Socialforschung.* Son los datos que presiden la fundación de lo que más tarde sería uno de los núcleos más singulares en el desarrollo de la Sociología contemporánea: el grupo de Frankfurt. Bajo la presidencia intelectual de Horkheimer se reuniría toda una serie de jóvenes investigadores cuyos nombres iban

* El original de este artículo fue una conferencia (leída en el Instituto Alemán), cuya forma no se ha revisado ahora.

a alcanzar alta relevancia con el correr del tiempo: Adorno, Fromm, Benjamin, Marcuse, Löwenthal. Se constituye así una comunidad de investigación social con la pretensión de funcionar como órgano al servicio de la *Dialéctica de la Ilustración,* como depositarios críticos de la tradición del racionalismo del siglo XVIII en su lucha por la instauración de los valores de la razón y la libertad en la sociedad humana. La escuela de Frankfurt asume así un legado intelectual aparentemente contradictorio: la utopía dialéctica de Lukács y el pesimismo ilustrado de Max Weber y Freud, el idealismo objetivo de Hegel y el materialismo dialéctico de Marx.

Este grupo, que todavía vivió la gran esperanza socialista de 1917, habrá de hacer frente a la dramática experiencia histórica de la integración del proletariado alemán en la organización nacionalsocialista y asistir a la degradación stalinista de la revolución rusa. Son dos experiencias fundacionales, a las que habrá que añadir todo el horror de la segunda guerra mundial y la insensatez paranoica de la política de poder que desde entonces presidirá las relaciones internacionales. Pero así la propia dialéctica histórica de la razón parecía despeñarse en la irracionalidad que la historia humana manifiesta en su facticidad actual. Se disuelve el postulado utópico de la racionalidad de la historia universal: a la ciencia social marxista, con su afirmativa dialéctica materialista sucede la *dialéctica negativa* de la *Teoría social crítica.* En un mundo progresivamente sometido al omnipresente poder del proceso de la *racionalización burocrática* (Weber) desaparece toda confianza en un sujeto colectivo de la razón histórica; frente a la irracionalidad real de ese proceso de *racionalización,* la razón subjetiva individual, en su pura capacidad de negación crítica, es la última instancia en la que la razón humana sigue apostando por la libertad.

Antes de desarrollar estas afirmaciones interesa apuntar esquemáticamente el otro momento teórico clave en el grupo de Frankfurt: la conexión del análisis sociológico de las estructuras familiares con el replanteamiento de la dialéctica de la razón, en tanto dialéctica de dominación y libertad. A comienzos de los años 30, en Austria y Alemania (coincidiendo históricamente con el movimiento surrealista de París) se inician las primeras conexiones sistemáticas entre el pensamiento marxista y el psicoanálisis freudiano. Wilhelm Reich va a ser el dramático profeta de la nueva síntesis, en la que al mismo tiempo están trabajando Otto Fenichel y Erich Fromm (con los que Reich estaría en contacto desde 1930). Un supuesto práctico domina ese esfuerzo de síntesis teórica: establecer la capacidad de las masas obreras alemanas, encuadradas en las organizaciones socialdemócratas, para hacer frente a la amenaza de la ascensión política de Hitler. Se trata

de investigar si en el *carácter social* de los obreros alemanes hay suficiente energía como para rechazar la sumisión al autoritarismo nazi. El campo clave de tal investigación serán las estructuras familiares en tanto matrices del *carácter social;* el resultado será el descubrimiento del *carácter* y de la *familia autoritaria* como claves de la reproducción de las estructuras psicosociales, sobre las que se perpetúa el Estado autoritario, en tanto negación del desarrollo colectivo de la libertad humana. Desde estos presupuestos se van a iniciar los más importantes trabajos empíricos del grupo de Frankfurt, al que Fromm se incorpora. Su primera publicación sistemática en 1936 tendría que tener lugar en Francia: el terror nazi, imponiéndose sobre el *carácter autoritario* de las masas alemanas, había obligado al exilio del grupo, que continuaría en Norteamérica hasta el final de la guerra mundial. Walter Benjamin, que creyó encontrar seguridad en Francia, se suicidaría antes de ser capturado por la Gestapo. En Norteamérica, en 1950, se publicaba *La personalidad autoritaria,* la gran obra colectiva que culminaba toda una etapa de investigaciones teóricas y empíricas del grupo. Adorno y Horkheimer volverían a la Universidad de Frankfurt; Marcuse, Fromm y Löwenthal continuarían en América. Allí, en 1957, había muerto trágicamente Reich: encarcelado, en el clima de irracionalidad colectiva protagonizado por el terrorismo paranoide del senador McCarthy. Entre tanto se habían aflojado algunos de los lazos originarios del grupo: Fromm había desarrollado una línea autónoma que Marcuse atacaría como *reformista;* también Löwenthal seguiría su propio camino, manteniendo relaciones de amistad con los viejos compañeros. Pese a la distancia física, Marcuse seguiría en conexión con los dos profesores de Frankfurt.

Esta conferencia está programada con carácter introductorio en el marco de toda una serie dedicada al grupo de Frankfurt, tan brillantemente inaugurado anteayer por Jesús Aguirre. De aquí que hoy no se pretenda sino exponer esquemáticamente la temática central de la escuela crítica. Noriega, Savater, Turienzo y Muguerza, en días posteriores, van a desarrollar ampliamente lo que aquí sólo puede ser un mínimo esbozo.

La exposición se va a centrar sobre la tríada Horkheimer, Adorno y Marcuse, en su íntima unidad sistemática por encima de las distancias físicas y en la base de la propia diferencia de sus respectivos discursos, entre la dialéctica crítica y la utopía dialéctica. Del magisterio de Horkheimer los otros dos han asumido plenamente la idea de la dialéctica negativa como vehículo lógico para la teoría social crítica. Desde ese centro común, la obra de Horkheimer y Adorno se va a desarrollar en una línea esencialmente *crítico-negativa,* mientras

que el discurso marcusiano cobrará una figura *utópico-afirmativa*. En Marcuse el principio dialéctico de la negación rompe sus límites críticos y deviene, como diría Ernst Bloch, principio revolucionario de esperanza.

A partir de esa identidad y diferencia vamos a articular esta exposición, en la que necesariamente habremos de referirnos mínimamente a Wilhelm Reich y Erich Fromm.

T. W. Adorno y M. Horkheimer: de la dialéctica de la Ilustración a la sociología crítica

«La teoría crítica conserva el legado de la filosofía a través de la herencia del idealismo alemán; no se trata de una hipótesis cualquiera de investigación que se demuestre en el dominante quehacer de su utilidad, sino de momento indisoluble del esfuerzo histórico por crear un mundo que satisfaga las necesidades y fuerzas de los hombres... La nueva filosofía dialéctica ha establecido el conocimiento de que el libre desarrollo de los individuos depende de la constitución racional de la sociedad» (Horkheimer, 1970, 58). Frente a la sociología positivista, que rechaza toda vinculación con la filosofía, el enfoque sociológico de Horkheimer y Adorno se afirma como teoría social crítica, como un planteamiento en el que el discurso científico-social hereda el interés histórico de la filosofía por la razón y la libertad que dominaba ya la marxista *Crítica de la economía política*, en continuidad de la cual se declara este pensamiento.

Desde esta óptica, la burguesía ilustrada del siglo XVIII, protagonista de la revolución industrial y de la revolución francesa, aparece como el sujeto colectivo de la razón científico-positiva. La dialéctica hegeliana es el primer momento en el que se alcanza la autoconciencia de tal proceso histórico como proceso de la propia razón en su acontecer en el mundo: la razón deviene autoconsciente de su propio decurso, siquiera sea en forma metafísica; el espíritu objetivo se presenta como el propio movimiento histórico de la razón o, si se quiere, como la razón, en tanto movimiento sustancial de la Historia; el espíritu objetivo, como sujeto universal de la razón, se presenta así como sujeto y objeto de la Historia. La dialéctica hegeliana es la autoconciencia metafísica del protagonismo histórico de las burguesías nacionales como portadoras colectivas de la razón histórica en su construcción de un Estado y un mercado nacional. Con Marx, la dialéctica, liberándose de la metafísica burguesa, deviene ciencia social revolucionaria al servicio del proletariado; el protagonista colectivo de la razón en la Historia no es el espíritu objetivo —fórmula mística con que se iden-

tifican la razón histórica y el Estado nacional—, sino la clase social revolucionaria. La teoría de Lukács sobre la Historia y la conciencia de clase es la autoconciencia de esta nueva etapa de la dialéctica razón, que asume y cancela su historia anterior. Por eso la razón científico-dialéctica (proletaria) se presenta como superación y cancelación de la razón científico-positiva (burguesa). Pero hacia 1930 la propia praxis, el acontecer histórico, hace patente la dimensión utopicometafísica de la dialéctica lukacsiana. Desde la propia razón dialéctica la historia social presente se manifiesta como alienación; la ciencia contemporánea aparece encerrada en los límites de un positivismo fetichista; pero esa conciencia crítica de la sociedad y de la teoría se reconoce a la vez en su radical diferencia con respecto a no importa qué conciencia de clase obrera, pues el proletariado ha dejado de presentarse como el portador universal de la razón histórica. Si la ciencia social que preconizaba Lukács postulaba la reconciliación entre la Historia y la razón en la conciencia de clase revolucionaria, la teoría social crítica que va a impulsar el grupo de Frankfurt parte de la contradicción actual entre la razón y la Historia, en ausencia de un sujeto colectivo cuya autoconciencia unifique la práctica y la teoría de su propio acontecer social, como acontecer de la Historia universal.

«El impulso hacia un Estado sin explotación y opresión, en el que efectivamente exista un sujeto omniabarcante, esto es, la humanidad autoconsciente, y en el que se pueda hablar de una construcción teórica unitaria y de un pensamiento trascendente a los individuos, todo ello es un impulso actual, pero de ninguna forma es ya su realización... No existe una clase social en cuyo acuerdo se pueda basar (el criterio de lo verdadero). Bajo las relaciones contemporáneas la conciencia de cada estrato social puede degradarse en la estrechez y la corrupción ideológica, más allá de cuál sea su determinación situacional con respecto a la verdad... En un período histórico como éste, la teoría verdadera ha de ser no tanto afirmativa como crítica, aun cuando la actividad orientada por ella no pueda ser *productiva*» (Horkheimer, 1970, 55, 56). La ciencia social, como ciencia actual, no es posible como conciencia de sí de la propia Historia, pues la Historia, en su facticidad concreta, desborda la posibilidad real de todo posible sujeto práctico colectivo que pretenda elevarse a sujeto universal. La ciencia social, en cuanto ciencia dialéctica autoconsciente de su propia condición histórica, deviene teoría social crítica.

El supuesto dialéctico más radical de esta teoría social crítica es su peculiar autoconciencia del desarrollo histórico de la razón en su triunfante vigencia actual como razón científico-positiva. «El paso de la Ilustración al positivismo ha terminado por cancelar el concepto de

la misma razón... El único criterio que reconoce la razón subjetiva, formal, instrumental, es el que el lenguaje del positivismo llama su valor operativo: su papel en la dominación del hombre y la naturaleza» (Horkheimer, en H. Adorno, 1966, 262, 264). Con esta funcionalización universal de la razón científica, la razón se disuelve en la pura organización instrumental del mundo en términos de dominación. En esta conciencia cosificada ha desaparecido todo potencial de liberación: con el triunfo universal de la cientificidad positiva se descubre la estructura de dominación que habita en la esencia de esa omnipresente razón científica.

Pero así la sociología crítica, en cuanto sigue reivindicando para la ciencia social el núcleo de libertad que habita en la razón dialéctica, se va a enfrentar radicalmente con el positivismo sociológico. Frente a la sociología positiva, que se limita a observar y analizar la sociedad sin tomar partido, se reivindica la crítica conciencia práctica, que denuncia la ceguera positivista para el dominio de lo irracional en la vida colectiva. Frente a la rigurosa fragmentación analítica que la dominante investigación social empírica introduce en la realidad social, desarticulada en parcelas autónomas, sin ninguna referencia al todo del que forman parte, la teoría social crítica esgrime el principio de la totalidad, como única posibilidad de hacer inteligible la dinámica histórica colectiva a que los individuos vienen sometidos por su condición social.

«La ciencia ha de atenerse a los hechos, pero éstos no están preformados dondequiera que sea meramente por los métodos comprobados que ya conocemos y por la finalidad de la investigación del caso, sino por el objeto de la sociología, la totalidad social y sus múltiples momentos» (Horkheimer, en Adorno-Horkheimer, 1966, 18). «Sin la anticipación de ese momento estructural, que es la totalidad —que apenas se deja localizar adecuadamente en los observables—, ninguna de tales observaciones encuentra su sentido referencial... El sistema y el caso singular son recíprocamente, y sólo son cognoscibles en su reciprocidad» (Adorno, 1969, 127). Sólo desde la totalidad alcanzan sentido concreto los observables sociológicos singulares, pues sólo desde tal enfoque se hace manifiesta la condición contradictoria de toda sociedad, su explosiva síntesis de racionalidad e irracionalidad, que constituye la posibilidad real de la sociología. La propia posibilidad de tal conocimiento exige en la razón sociológica una consciente apuesta por la racionalidad colectiva. De otra forma la razón sociológica, ciega para su destino, se puede degradar en la mera positividad científica, indiferente a toda conciencia crítica de la totalidad, y así, «con el culto a lo *positivo*, la razón se entrega una vez más a lo irracional» (Adorno-Horkheimer, 1969, 16).

Pues la pura constatación de lo positivo, en términos de una recortada lógica científica, no hace sino establecer analíticamente la coherencia funcional de lo existente, la necesidad científica de lo dado; el positivismo eleva la positividad sociológica a positividad social; el orden de lo sociológicamente positivo, el orden de lo establecido deviene orden social positivo. Con lo cual el conocimiento sociológico pierde toda dimensión crítico-transformadora y deviene cosificación teórica de la sociedad existente, *reduplicación de la realidad.* Pero así la razón sociológica transmuta en orden ideal la propia irracionalidad práctica de la existencia social; la razón científico-social, en nombre del positivismo, es deglutida por la irracionalidad colectiva. La ciencia positiva deja de ser un momento en la realización de la razón para convertirse en racionalización ideológica de la sinrazón dominante: deviene conciencia cosificada.

Radicalizando un paso más este enfoque, Herbert Marcuse, en *Razón y revolución* (1941) negaba la legitimidad de toda sociología científica necesariamente positivista, en nombre de la teoría social crítica. Su libro *El hombre unidimensional* (1964) sería una crítica radical de la *pseudorracionalidad represiva* de la sociedad industrial contemporánea. «El universo de discurso y de comportamiento que ha comenzado a expresarse a través del positivismo de Saint-Simon es el universo de la realidad tecnológica» (Marcuse). Pero así la razón científico-positiva transforma el mundo en pura instrumentalidad, en puro objetivo de dominación, ciego para la propia irracionalidad de las relaciones de dominación. Y en este contexto global, el *empirismo terapéutico de la sociología* deviene la última clave científica que asegura el triunfo sobre el universo industrial del *lenguaje de la administración total.* Un discurso *positivo, funcional,* cerrado a toda trascendencia crítica, asegura el triunfo progresivo de una semántica totalitaria que se impone como teoría y como práctica *científico-racional* sobre nuestro mundo contemporáneo.

Lo de la razón de dominación.

Teoría crítica de la sociedad represiva: Reich, Fromm, Horkheimer y Adorno

«El verdadero objeto del psicoanálisis es la vida psíquica del hombre socializado» (Reich, 1971, 11). En 1929 Reich ensaya epistemológicamente la síntesis entre el psicoanálisis y el materialismo dialéctico; todos sus trabajos posteriores se centrarán en el análisis de la represión sexual en cuanto mediación dialéctica clave que asegura el mantenimiento de las estructuras de dominación capitalistas. «Tanto la

moral sexual, que inhibe la conciencia de clase, como las fuerzas que responden a los intereses capitalistas, sacan su energía de la sexualidad reprimida. Estamos ahora en mejor disposición para comprender un elemento esencial del proceso de la retroacción de la ideología sobre la base económica: la inhibición sexual modifica estructuralmente al hombre oprimido económicamente, de tal modo que él actúa, siente y piensa en contra de su interés material. Lo que equivale a una asimilación a la burguesía» (Reich, 1971, 37).

Los resultados prácticos de tal esfuerzo teórico iban a ser catastróficos para su autor; tras unos primeros experimentos a nivel institucional, Reich sería expulsado del círculo psicoanalítico y del partido comunista. Y ese doble trauma dispararía en él un desarrollo esquizofrénico progresivo que le iba a arrojar inerme en el terror policíaco norteamericano. Ni la paranoia ni la muerte de Reich aniquilarían su contribución al desarrollo de una ciencia social crítica. Erich Fromm, que había polemizado amistosamente con él desde sus primeros artículos, será la mediación personal a través de la cual la problemática del profético científico austríaco va a ser incorporada al mismo centro de los intereses analíticos del grupo de Frankfurt. «El carácter, tal como dijo Heráclito y demostró Freud, es el destino del hombre. La estructura del carácter decide qué clase de ideas elegirá un hombre y determina también la fuerza de la idea elegida... ¿Hasta qué punto tienen los obreros y empleados germanos una estructura de carácter opuesta a la idea autoritaria del nacionalsocialismo?... Llegada la hora crítica, ¿hasta qué punto combatirán este régimen político los obreros y empleados germanos?» (Fromm, 1964, 138). ¿Hasta qué punto la ideología oficial socialdemócrata de tal población alemana era una opinión superficial, en tanto montada sobre una estructura caracterológica autoritaria? ¿No era tal carácter el resultado necesario de las autoritarias estructuras familiares dentro de la sociedad alemana? La propia publicación en París (1936) de los primeros resultados de la gran investigación del grupo de Frankfurt sobre la familia autoritaria alemana era la verificación práctica de aquellas hipótesis teóricas; la presunta fuerza política de la socialdemocracia se había hundido ante la ascensión ideológica del terrorismo autoritario de Hitler.

«Como una de las más importantes agencias educativas, la familia procura la reproducción del carácter humano exigido por la vida social y le da en su mayor parte la imprescindible capacidad para el comportamiento específicamente autoritario, del que depende decisivamente el mantenimiento del orden burgués» (Horkheimer, 1970, 206). De esta forma se había puesto en marcha una trascendental investigación empírica de índole interdisciplinaria, que integraba la sociología

de ascendencia marxista con la psicología social psicoanalítica. *La personalidad autoritaria* (1950) tomaba como campo temático «al sujeto potencialmente fascista, cuya estructura es tal que lo hace especialmente susceptible a la propaganda antidemocrática» (Adorno, 1965, 27). Se realizaba así el programa teórico ya contenido en *La psicología de masas del fascismo* (1933), de Reich. El nuevo enfoque enfrentaba una totalidad de problemas en conexión íntima: la génesis de la ideología antidemocrática, sus fuerzas organizadoras dentro de la estructura de la personalidad, los factores psicosociales del desarrollo de tal estructura psicológica y su localización en la estratificación social. Replanteando las categorías del psicoanálisis freudiano, Fromm tipificaría la *personalidad autoritaria* como carácter *sadomasoquista*. Tales individuos sólo logran «su propia adaptación social encontrando placer en la obediencia y la subordinación. Esto hace entrar en juego la estructura de impulsos sadomasoquistas, en calidad de condición y resultado de la adaptación social. En nuestra organización social, las tendencias sádicas y masoquistas encuentran efectivamente una gratificación... En la psicodinámica del *carácter autoritario,* parte de la agresividad recién mencionada queda absorbida y convertida en masoquismo, a la par que otra porción de la misma resta como sadismo, el cual busca descargarse sobre aquellos con quienes el sujeto no se identifica: el último término, el exogrupo» (Adorno, *loc cit.,* 708). La sumisa identificación con las instancias autoritarias del propio grupo (masoquismo) se contrapesa con la descarga de agresividad sádica contra todos aquellos que, exteriores a dicho grupo, van a ser clasificados simbólicamente como *grupo enemigo, culpable,* cuyo destino debe ser su conversión en *víctima* para la autoafirmación del grupo agresor. El *antisemitismo* sería así una típica ideología fascista. El *síndrome autoritario* se daría singularmente en la clase media baja.

La utopía crítica de Marcuse: Eros y civilización

En alguna forma el pensamiento de Marcuse representa la culminación y conclusión intelectual del grupo de Frankfurt: la *dialéctica negativa* deviene ahora *dialéctica utópica;* la teoría social crítica, con su negación a desarrollarse como un sistema teórico global, deviene ahora construcción crítico-utópica de una teoría social que abarca la totalidad de la historia social humana. La fragmentación analítica del conocimiento sociológico regido por la lógica de la verificación empírica es denunciado por Marcuse como alienación represiva de la razón; frente a la alienación de ese discurso científico-positivo, la liberación colectiva exige como requisito la teoría crítico-utópica.

«De acuerdo con Freud, la historia del hombre es la historia de la represión. La cultura restringe no sólo su existencia social..., sino su estructura instintiva en sí misma. Sin embargo, tal restricción es la precondición esencial del progreso» (Marcuse, 1968, 25). Abandonados a su libre satisfacción, los instintos básicos del hombre resultan incompatibles con el mantenimiento de la organización social. «El Eros incontrolado es tan fatal como su mortal contrapartida: el instinto de la muerte» *(loc. cit.)*. Sólo cuando ese originario *principio del placer* se transforma y somete al *principio de la realidad,* el ser humano deja de ser un *conjunto de impulsos animales* para llegar a ser un *ego organizado*. La sociedad humana implica la socialización de sus miembros, esto es, la organización social de sus impulsos básicos en un sistema de instituciones que determinan represivamente los límites de su posible satisfacción. «El principio de la realidad se materializa en un sistema de instituciones. Y el individuo, creciendo dentro de tal sistema, aprende los requerimientos del principio de la realidad, como los de la ley y el orden, y los transmite a la siguiente generación» (Marcuse, *loc. cit.*, 28).

Marcuse va a desarrollar la *metapsicología* de Freud en términos de una *dialéctica de la civilización represiva* —asumiendo, por lo demás, todas las tradiciones teóricas del grupo de Frankfurt: Hegel, Marx, Nietzsche, Max Weber—. En el origen de la historia social humana se encuentra el *parricidio originario:* la *hipótesis* o *parábola* freudiana ilumina simbólicamente la conexión originaria entre violencia, represión instintiva, autoridad y orden social. La historia de la dominación comienza con el poder excluyente del *padre originario* y su asesinato colectivo por los hijos, que reconstruirán el viejo poder mediante la organización del clan, divinizando al padre muerto e imponiendo en su nombre los primeros tabúes colectivos. «La contención en la gratificación de las necesidades instintivas impuesta por el padre, la supresión del placer, no sólo fue así el resultado de la dominación, sino que también creó las precondiciones mentales para el funcionamiento continuo de la dominación» (Marcuse, 1968, 68). El orden familiar impone rígidas restricciones al impulso erótico, que se sublima religiosamente y se canaliza en las organizaciones sociales. Thanatos, el principio de la muerte, es canalizado socialmente por la división del trabajo; su potencia destructiva se objetiva en la dominación de la naturaleza, y no sólo de la naturaleza material, sino social. La sociedad, bajo el principio de la necesidad, tiene un desarrollo histórico meramente natural como ámbito de la historia de la dominación, regida por la contradicción (insalvable para Freud) entre Eros, principio de la vida y del amor, y Thanatos. En el marco de tal historia se cumple el des-

arrollo de la razón como razón de dominación: la dialéctica de la represión libidinal, socialmente articulada, lleva en su propio seno toda la carga destructiva de la agresividad thanática, infectando el desarrollo de esa razón que surge del propio proceso de la sublimación represiva. Para Marcuse, como para Weber, el proceso de racionalización colectiva que se cumple con la sociedad industrial occidental es ante todo un proceso de racionalización de las relaciones de dominación, cuyo objeto es tanto la naturaleza como la propia sociedad. En la tecnología industrial contemporánea, burocráticamente organizada, culmina el proceso de racionalización de la civilización represiva.

«Históricamente, la reducción de Eros a la sexualidad procreativa monogámica (que completa la sumisión del principio del placer al principio de la realidad) es consumada sólo cuando el individuo ha llegado a ser un sujeto-objeto de trabajo en el aparato de su sociedad... La restricción y regimentación del placer llegan a ser ahora una función (y un resultado *natural)* de la división social del trabajo... El desarrollo de un sistema jerárquico de trabajo social no sólo racionaliza la dominación, sino que también *contiene* la rebelión contra la dominación» (Marcuse, *loc. cit.*, 92). En la organización burocrática del trabajo se disuelve la personalización edipiana de las viejas relaciones de dominación, y en la impotencia del sujeto ante la *productividad burocratizada* parece interrumpirse el ciclo recurrente *dominación-rebelión-dominación.* «La incorporación económica y política de los individuos al sistema jerárquico de trabajo está acompañada por un proceso instintivo, en el que los objetos humanos de dominación reproducen su propia represión. Y la racionalización del poder, cada vez mayor, parece reflejarse en una racionalización de la dominación también cada vez mayor. Al mantener a los individuos como instrumentos de trabajo, obligándolos a la renunciación y al trabajo con esfuerzo, la dominación ya no sólo simple o esencialmente sostiene privilegios, sino que también sostiene a la sociedad como conjunto en una escala cada vez más amplia» (Marcuse, *op. cit.*, 93).

Este ciclo recurrente *dominación-rebelión-dominación,* que aparece con el parricidio originario, es clave para entender la dialéctica de la civilización represiva. «Pero la segunda dominación no es simplemente una repetición de la primera; el movimiento cíclico es progreso en la dominación» *(loc. cit.,* 91). Así se hace inteligible que la historia de las revoluciones sociales sea a la par una historia de las contrarrevoluciones. Configurando la dominación la división social del trabajo, se mantiene y desarrolla, se racionaliza con ella misma, cristalizando en organizaciones progresivamente más productivas. «La lucha de los oprimidos ha

terminado siempre con el establecimiento de un nuevo y *mejor* sistema de dominación» *(loc. cit.,* 92).

Pero con esa racionalización productiva de las relaciones de dominación —con ese progresivo imperio del principio de la realidad como productividad sobre el principio del placer— se llega a una situación monstruosa. «En la civilización, la destructividad, en extensión y en intensión, p a r e c e ser satisfecha más directamente que la líbido» *(loc. cit.,* 89). Cuando el desarrollo tecnológico asegura una productividad capaz de disolver el viejo dominio histórico del principio de la escasez, la propia esencia represiva de tal organización de trabajo deviene incompatible con la universalización de la abundancia y con su reconversión al servicio de la vida humana. Thanatos, que habita en la dominación, hace imposible otro goce y otra satisfacción que no sean el consumo organizado burocráticamente al servicio de la reproducción del propio sistema de dominación. Cuya destructividad se hace patente desde la propia miseria de la vida cotidiana hasta la agresividad bélica, que impone su terror totalitario sobre el mundo humano. El nacionalsocialismo, la segunda guerra mundial, Vietnam son etapas contemporáneas de ese triunfo de la dominación racionalizadora del mundo; de una dialéctica en que la represión libidinal funciona progresivamente al servicio de una organización de la existencia social latentemente regida por impulso de la muerte.

Pero con el capitalismo y el socialismo organizados burocráticamente, a la vez que culmina la dialéctica de la dominación, se alcanza un nivel de productividad tecnológicamente capaz de terminar con la necesidad material. Que así deja de presentarse como algo inherente a la propia vida humana; lo que parecía una *necesidad ontológica,* eterna, se revela ahora como pura característica de toda una etapa de la historia que ahora concluye. Pero era esa necesidad material, imponiendo la *primordial lucha por la existencia,* lo que para Freud constituía el supuesto práctico-teórico del *antagonismo eterno* entre el principio del placer y el principio de la realidad, en el centro de la dialéctica de la civilización represiva. Con el desarrollo contemporáneo de la productividad material pierde su necesidad histórica la configuración del principio de la realidad en términos de productividad represiva. La posibilidad de una sociedad libre de toda regresión, regida por Eros, es el contenido utópico implícito en las fuerzas tecnológicas del capitalismo y el socialismo avanzados. «La ciencia y la tecnología son los grandes vehículos de la liberación...; es sólo su empleo y su restricción en la sociedad represiva lo que los convierte en vehículos de la dominación» (Marcuse, 1969, 19-20).

Con el desarrollo tecnológico alcanzado, la represión instintiva deja

de ser un requisito *natural* para el desarrollo de la sociedad y cultura humanas. Ya no es sino una característica de la estructura social de las sociedades industriales avanzadas, en tanto organizadas en términos de dominación. Pero en ese contexto potencial de abundancia universalizable resulta insensata la represión instintiva organizada como dominación. Con el gran rechazo de esa sociedad regimentada burocráticamente se pone en marcha el proceso histórico de liberación. Bajo el lenguaje cifrado de la contradictoria inmediatez histórica, Marcuse consigue leer la constitución de un nuevo sujeto histórico, capaz de protagonizar la dialéctica de la Historia universal. Marcuse habla de las luchas estudiantiles, de la guerrilla latinoamericana, del Vietnam, de la lucha por un socialismo no burocrático. En la dialéctica del gran rechazo se totalizan todos esos hechos que configuran concretamente la utopía de la liberación. La idea utópica de una sociedad no represiva se convierte en el contenido práctico de la historia mundial. En el salto del reino de la necesidad hacia el reino de la libertad se cumple la dialéctica de la historia humana.

En esta forma el discurso de Marcuse se absolutiza dialécticamente, identificándose con el propio discurso de la Historia universal.

A modo de conclusión crítica

Como ciencia de la sociedad, autoconsciente de su condición histórica, la sociología sólo se legitima dialécticamente por su compromiso práctico con la construcción histórica de la libertad. Pero tal empresa, en cuanto empresa colectiva, se presenta para el grupo de Frankfurt como inmediatamente bloqueada; no existe un sujeto colectivo de la Historia universal a cuya autoconciencia pueda vincularse tal ciencia. Sin contenido práctico inmediato, la sociología renuncia al posible desarrollo sistemático de su contenido para identificarse con la crítica pura de la teoría social. El lenguaje científico —cuyo cumplimiento práctico se aleja en el tiempo— renuncia a su propio requisito de comunicabilidad; deviene crítica críptica, repitiendo así la lección suprema de la dialéctica hegeliana; el concepto cerrado es así como último reducto de la libertad subjetiva frente a su imposible objetivación práctica.

De esta suerte, la razón, que ha comprendido la realidad, pero que es incapaz de transformarla, se despega de la facticidad de ese mundo negativo. La dialéctica crítica trasciende la razón científico-positiva y desvela la irracionalidad intencionalmente establecida. Como teoría social crítica se cumple en la crítica epistemológica de la ciencia social positiva y en la crítica teórica de la sociedad existente. Pero así la teoría deviene el *lugar real* de la crítica, y en esa disolución teórica

de toda práctica se disuelve a la par el propio desarrollo positivo de la teoría científica. La sociología crítica se congela en su pura intencionalidad; se resuelve en pura crítica de la sociología y de la sociedad.

Con Marcuse la crítica de la sociología avanza hasta su negación en la teoría social crítica. El principio dialéctico de la negación rompe sus límites críticos y deviene principio revolucionario; a la crítica teórica sucede la teoría utópica, referida a una práctica histórica, el gran rechazo, que pretende configurar con su nueva sensibilidad la Historia universal.

Para liberarse de la represiva razón científica, el discurso marcusiano se entrega a la dialéctica de la sensibilidad. Se produce entonces una quiebra lógica que ha sido bien registrada por Alfred Schmidt: el análisis será sustituido por la descripción sensible. «La descripción habla el lenguaje de las apariencias, pero pretende enunciar la esencia. Eso introduce un rasgo mítico en la teoría y pone en primer término un tipo determinado de metáforas» (Schmidt, en *Habermas*, 1969, 54). La pseudototalización metafórica sustituye el hueco de una auténtica totalización teórica. Y así la dialéctica de la sensibilidad parece cancelar históricamente la dialéctica de la razón. Pero en un mundo cuya realidad cotidiana está vertebrada por el poder, la razón sigue siendo el instrumento necesario de la libertad.

En esta conferencia, esencialmente descriptiva, carece de sentido todo enjuiciamiento sobre la dimensión política subyacente a los discursos expuestos. Pues la objetividad científico-académica me obliga a prescindir aquí de toda posición política. Sí puede tener sentido, en nombre de tal objetividad, concluir el esbozo de crítica iniciado desde una perspectiva puramente científico-social.

Con Marcuse, culminando el grupo de Frankfurt, la sociología científica se disuelve en la utopía social. Un momento teórico clave en este proceso ha sido la disolución del análisis científico del proceso de la socialización humana —como proceso histórico de la hominización de la especie— en la abstracción teórica de la dialéctica utópica de la represión. No se trata simplemente de registrar la explícita dimensión utópica de ese pensamiento, sino de constatar que el discurso metapsicológico marcusiano, en la abstracta y conclusiva coherencia de sus categorías, disuelve utópicamente la necesaria investigación científica que llegue a hacer prácticamente inteligibles los mecanismos psicosociológicos del desarrollo humano. En esta forma, el discurso metacientífico, en su libertad especulativa, pretende abolir la necesidad del trabajo científico, dándolo ya por resuelto.

No parece que la utopía social pueda disolver la ciencia social —ni siquiera en nombre de la dialéctica de la libertad—. Pero desde ese

singular discurso, que es la historia de la sociología, el pensamiento de Adorno, Horkheimer y Marcuse puede tener el valor de todo un síntoma histórico. Acaso se está cerrando toda una etapa de la historia de las ciencias sociales —de las ciencias humanas—, regida lógicamente por la compartimentación de las diversas disciplinas y por el divorcio entre la teoría y la empirie, entre los juicios de realidad y los juicios de valor. La construcción de una ciencia humana unificada —o si se quiere, la posibilitación de enfoques científico-sociales teórica y metodológicamente unificables— puede ser la vocación actual de la ciencia social. Para cumplir esa *utopía metodológica* —que en absoluto puede legitimar ninguna utópica *ciencia de salvación*—, puede ser necesario el desarrollo de una lógica científica capaz de instrumentalizar modelos utópicos como base eventual de sus construcciones teóricas. Pues el objeto real de una teoría general del comportamiento humano o una teoría general del acontecer social no se agota en los comportamientos observados, sino en los *observables en general.* Y tal categoría lógico-científica rebasa dialécticamente la positividad establecida de lo históricamente dado en la vida social humana para avanzar sobre lo históricamente posible. En términos lógicos, parece más legítimo determinar lo *observable* por lo *posible,* en lugar de pretender reducir el ámbito de lo observable al campo de lo ya observado, disolviendo lo posible en la pura repetición de lo ya existente. Por lo demás, tal postulación epistemológica es la única coherente científicamente con una apuesta por la libertad y la racionalidad humanas que no se quede en la mera liturgia académica, repitiendo legitimaciones tradicionales, tradicionalmente inocuas. Cómo haya de desarrollarse esa lógica científica y esa específica estrategia teórica y metodológica es algo que rebasa estos esquemas.

Carlos Moya
Padre Xifré, 3
Madrid - 2

BUERO VALLEJO

Las obras de Buero Vallejo giran siempre en torno a la problemática del hombre actual en tres dimensiones importantes: rebeldía, autenticidad y libertad. Pero nunca busca este autor las esencias de las cosas o de las personas, sino que atiende más a sus posiciones o apariencias externas. Castellano compara a Buero con Velázquez. Concreto, aristado, grave, patético y moderado, melancólico y triste. No está de espaldas a la realidad, como el pintor cortesano, que no llegó a reflejar la realidad decadente de su tiempo; pero tampoco la trasciende. En todas sus obras hay momentos claves, decisivos. Hace surgir un problema, pero el problema se deja sin solución. Se ha dicho que en el compromiso Buero se queda siempre a mitad de camino, sin sacar las consecuencias trágicas y lógicas que plantea, aunque todo lo realiza con una perfecta y concentrada construcción dramática. En la técnica teatral sí llega al final, saca todas las consecuencias para alcanzar una cumbre. Al final la tragedia se deshace con la catarsis —fiel a su teoría dramática— y se rompe la tensión a la luz de la esperanza. Aparece en esto muy distante de Sartre o Camus, cuyo teatro es más consecuente y profundo, mejor construido ideológicamente, con una cala más honda en las esencias y los problemas trascendentales de la vida. Así, en *Historia de una escalera* apela a la redentora ilusión de la juventud, y el amor de los dos jóvenes, al final, consuela y redime los errores de los padres; en *Hoy es fiesta,* a la esperanza incierta que invoca la echadora de cartas; en *Las cartas boca abajo,* a la liberación del hijo que se marcha a estudiar al extranjero; en *Aventura en lo gris,* al amor sacrificado y a la renuncia del profesor y de Ana; en *En la ardiente oscuridad,* al amor de la rectora del colegio a Carlos; en *La tejedora de sueños,* a la esperanza de poder unirse con Anfino en otro mundo; en *Llegada de los dioses,* al amor verdadero de Julio y Verónica, que brota ante el cadáver de Felipe. Castellano ve en el desarrollo técnico de Buero Vallejo el inverso de lo que sucede en un proceso biológico natural. En la vida las cosas se abren, se multiplican, se complican... Aquí se nos pre-

sentan al principio amalgamadas, confusas, para luego irse simplificando, hasta quedar sólo un aspecto, algo nuevo y conciliador, que todo lo salva o lo reduce. No son *escapes poéticos* que busca el autor, sino *consolaciones salvadoras* que suavizan el dolor de la dualidad dramática sueño-realidad.

En todas sus obras hay latente un problema social en el amplio sentido de la palabra, o si se quiere, un personaje, una familia, o un grupo social, que lucha, que protesta, que se rebela —junto a otros personajes satisfechos, abúlicos, resignados— contra una situación injusta; o, si queremos, la tensión existencial, a veces trágica lucha del personaje *agónico*, entre el sueño y la realidad, entre la máscara y la verdad.

a) EN EL PLANO INMANENTE, dentro de la persona del personaje. El individuo lucha contra los demás para realizarse en la vida y desarrollar su personalidad. Suelen ser personajes con una tara física. La ceguera en *En la ardiente oscuridad, El concierto de San Ovidio, Llegada de los dioses;* la sordera y la vejez en *El sueño de la razón.* Claro que a veces hay interferencias de otros planos. Como el plano trascendente en *En la ardiente oscuridad* al plantearse el problema de si es preferible la infantil y ñoña felicidad de no ver la realidad Carlos y los otros ciegos, o el dolor tremendo, la inquietud e inseguridad que lleva el vivir la realidad o la búsqueda de la verdad, como en el caso de Ignacio; el plano sicosocial, en *El concierto de San Ovidio,* cuando David, ciego, ve la explotación que hace Valindin de los ciegos y lucha contra ella; o en *Llegada de los dioses,* donde la invidencia síquica de Julio ve las injusticias cometidas por su padre (1).

b) EN EL PLANO CIRCUNSTANCIAL. El personaje lucha contra el contorno familiar o local, incómodo, sórdido, injusto. Así, en *Las cartas boca abajo,* donde no se entienden los miembros de una familia por ocultarse la verdad en *Historia de una escalera,* donde tres generaciones viven luchando, sin poder salir de la sordidez y angustia económica; en *Hoy es fiesta,* de ambiente semejante alrededor de una terraza de vecindad, donde todos viven de pobres ilusiones y miseria real. Estas últimas dos obras costumbristas reflejan perfectamente la

---

(1) Con frecuencia interviene la mujer, en esta lucha de los personajes, y resulta colaboradora o enemiga. En los tres casos de ceguera y en la sordera de Goya vemos el papel importante de la mujer. En *En la ardiente oscuridad,* Ignacio y Carlos pelean tanto por una idea como por una mujer, Juana; en *El concierto de San Ovidio,* Adriana, la mujer de vida libre, de la cual están enamorados David y Donato, y éste precisamente denuncia a David por celos. En *Llegada de los dioses,* Verónica representa un papel principal, y es la que consigue la transformación de Julio y le cura de su ceguera; y, finalmente, en *El sueño de la razón,* Leocadia Zorrilla de Weis es la que permanece junto a Goya, le comprende y le inspira un amor crepuscular que alentará sus últimos años.

clase media deficitaria con todas sus dificultades y sufrimientos morales. En *El tragaluz* hay también una lucha en un contorno familiar, pobre y marginado de la sociedad, pero con implicaciones sociopolíticas, ya que la situación es consecuencia de una guerra.

c) EN EL PLANO SOCIOPOLÍTICO. Es el grupo que se ha llamado también teatro histórico. Aquí encarna la rebeldía en tres grandes personajes: Velázquez lucha en *Las Meninas* contra una monarquía que ha creado estructuras injustas; Goya, en *El sueño de la razón,* contra un partido político y un rey, demasiado aferrados al pasado; Esquilache, en *Un soñador para un pueblo*, contra un ambiente retrógrado, enemigo del progreso. También pertenece a este grupo *Aventura en lo gris.* Silvano lucha para que la sociedad se dé cuenta de las injusticias sociales y de su decadencia moral. La acción sucede en un albergue de refugiados políticos, en un país imaginario de Europa. Han huido porque su país ha sido derrotado.

d) EN EL PLANO TRASCENDENTE. El personaje lucha por una esperanza de un más allá, de un poder trascendente que colme sus anhelos. Así, en *La tejedora de sueños,* Penélope lucha con la esperanza de encontrar a su amante, Anfino, en otra vida; en *Irene o el tesoro,* Juanito, el duende, juntamente con la Voz, encarnan un poder maravilloso, sobrenatural, que mueve al personaje, viviendo en un mundo de tinieblas, representado por una habitación destartalada y una familia tiranizada por el avaro Dimas. También en *La señal que se espera* existe la esperanza de que un día milagrosamente suene el arpa eólica, en el jardín, construida por el compositor Luis, como señal de que podrá recrear una pieza que había olvidado y que escribió para Susana. Y en *Hoy es fiesta* Silverio espera que Julia, muerta, oiga sus palabras, ahora que está en otra vida y le puede perdonar.

LAS CONSTANTES DE SU TEATRO

Buero Vallejo sigue siempre —ahora una vez más— la línea que se propuso desde su comienzo, de un modo insobornable y libre. Yo diría que, como el teatro de Unamuno, obedece a ideas obsesivas, pero que en Buero se hacen profundamente teatrales. Repite personajes y recursos teatrales con matizaciones y calas distintas.

LA INCOMUNICABILIDAD

La primera constante que aparece en multitud de obras es la incomunicación con los problemas consiguientes que origina en el mundo

interno de los personajes. En su teatro suele abundar el personaje con alguna tara física: ceguera, sordera o locura, que le aísla del mundo circundante. A veces es una tara sicológica o social. Tres obras tienen como tema central la incomunicación, consistente en la ceguera física: En *En la ardiente oscuridad, El concierto de San Ovidio* y *Llegada de los dioses*. En *El sueño de la razón* juega un importante papel la sordera de Goya, el protagonista. Dos personajes padecen igualmente otras taras: Ana, que es muda, personaje importante de *Las cartas boca abajo;* Pilar, que padece sordera, en *Hoy es fiesta.*

En *En la ardiente oscuridad* consiste en la incapacidad de los hombres para encontrar solución a sus problemas. Esta idea la expresa el ciego Ignacio, inconformista, a Juana y Carlos: «No tenéis derecho a vivir..., porque os negáis a enfrentaros con vuestra tragedia, fingiendo una anormalidad que no existe... ¡Ciegos y no invidentes, imbéciles!... Vosotros sois demasiado pacíficos, demasiado insinceros, demasiado fríos... Pero yo estoy ardiendo por dentro...» Y en un diálogo muy significativo se repite la idea:

CARLOS: Basta, luz, visión... Palabras vacías... Nosotros estamos ciegos... ¿Entiendes?
IGNACIO: ¿Ciego de qué?
CARLOS: ¿De qué?
IGNACIO: De la luz...

La ceguera les produce incomunicación con la auténtica realidad, pero están resignados y satisfechos en su mundo. Es Ignacio el que trae la rebelión y la lucha por conseguir un mundo mejor.

En *El concierto de San Ovidio,* ya desde el comienzo advertimos el carácter simbólico que tiene la ceguera. También aquí nos encontraremos en esta incomunicación con las dos posiciones: los conformistas y los inconformistas; estos últimos van a estar acaudillados por David y no se resignarán a la pasividad dentro de su ceguera. La priora del bando de los conformistas, dice al levantarse el telón: «Dios no consiente la ceguera de estos trescientos desdichados para perder sus almas, sino para que ofrezcan oraciones por las calles... Ellos han nacido para rezar..., pues es lo único que en su desgracia podrán hacer siempre bien.» David es un hombre de acción y energía, pero sus esfuerzos son inútiles porque a los otros ciegos les falta fe y fuerza de voluntad.

En *Llegada de los dioses* Julio padece una ceguera sicológica, que le incomunica y no le deja realizarse en el mundo de su padre. Pero el impacto de la ceguera y la comprensión y el amor de Verónica

le van a hacer salir de este condicionamiento físico y desarrollar su personalidad.

En Buero la verdad es la luz; cualquier suerte de iluminación superior racional o irracional que pueda distender o suprimir nuestras limitaciones, y los que no pueden encontrar esta luz están *ciegos*. Añade el autor: «El propósito unificador de toda mi obra ha seguido siendo seguramente el mismo: el de abrir los ojos.» La ceguera entraña en la obra de Buero un triple simbolismo:

1) La ineptitud de los hombres para desarrollar su personalidad achacando a las circunstancias su fracaso.

2) La incapacidad del hombre para encontrar la verdad metafísica, lo cual le impide encontrar un significado a la vida.

3) Los problemas del hombre, en general, que no podrán resolverse mientras haya fuerzas negativas, conformistas.

El sueño de la razón nos muestra a Goya, al final de su vida, incomunicado con su sordera y su vejez. Pero el genio del pintor va a reaccionar y va a darnos en sus pinturas de imaginación y de sueño, reflejo de su angustia interior, toda la realidad trágica de España. Con la paradoja a la que nos tiene acostumbrado Buero, la sordera física le va hacer oír la auténtica voz trágica de España, rota por los partidos políticos, y la va a plasmar en sus *Caprichos*.

Hemos dicho que existen dos personajes más con taras físicas que los aíslan del mundo de los demás. Ana, muda en *Las cartas boca abajo,* representa la falta de comunicación de los miembros de aquella familia, que se ocultan hipócritamente la verdad; y, por otra parte, expresa la conciencia de Adela, que se siente culpable. Pilar, sorda, en *Hoy es fiesta,* simboliza la falta de comunicación entre ella y su marido, Silverio. Al final querrá éste pedirle perdón, pero ya Pilar ha muerto y no le oye.

En otras obras aparece esta incomunicación, sin defectos físicos, debida a otras causas. Así, en *Historia de una escalera* vemos a los vecinos como cegados para no ver lo que deben hacer para triunfar en la vida y salir de aquella monótona mediocridad. La bombilla polvorienta y agónica y el cobrador de la luz entregando la factura que no pagan son símbolos muy significativos. En *Un soñador para un pueblo* juega también con la ceguera. Fernandita representa al pueblo español. Esquilache le dice: «¡Ayúdame a ver!» Y Fernandita responde: «Yo también estoy ciega.» Esquilache vuelve en otra ocasión a decirle: «Tu sabes, Fernandita, que este anciano ridículo... te quiere... Y sufre al verte perdida en una pasión ciega... por un malvado... Es la cruel ceguera de la vida... Pero tú puedes abrir los ojos... El pueblo

eres tú... Tal vez pasen siglos antes de que comprenda... Tal vez nunca cambie su triste oscuridad por la luz...» En *Irene o el tesoro* aparece el hombre viviendo un mundo de tinieblas, de infelicidad y sordidez. Hay también incomunicación. Juanito, el duende, es únicamente visto por Irene. La Voz es solamente oída por Juanito y el espectador. Los demás ni ven ni oyen, sumidos en una vida desdichada, ignorando el tesoro y la felicidad.

LA ESPERANZA

Para Buero la esencia de la tragedia está en la esperanza. Una esperanza con dos caras. Escribe que la esperanza ofrece una doble vertiente clara: la esperanza en la justificación metafísica del mundo y la esperanza como solución terrenal de los dolores humanos. Por una de las dos vertientes suele orientarse la tragedia. Buero Vallejo no considera la tragedia como pesimista, porque es un medio para encontrar la verdad acerca del hombre. Cree más bien que el teatro pesimista es el teatro de evasión, porque al proponer como solución la huida, está negando el sentido de la vida. Y concluye que no hay pesimismo más radical que el dar por segura la falta de sentido del mundo. Para Buero la *catarsis,* de la que nace la esperanza, es un elemento esencial. Por eso está en contra del distanciamiento de Brecht, pues quiere que el espectador se identifique con los personajes.

Esta *catarsis* y esta esperanza es otra de las constantes de la dramaturgia de Buero, una pieza esencial de la tragedia, como hemos visto. *Historia de una escalera,* una de sus obras más pesimistas —la escalera representa la vida que está derrotando a todos—, es una tragedia de abúlicos y de fracasados, que termina con la nota de esperanza, aunque incierta: «Quizá los hijos se salven del fracaso de los mayores o —tal vez— fracasen también.»

En algunas obras la esperanza constituye el meollo, la base sobre la cual se sustentan y va implícita en el mismo título. Es verdad que el personaje fracasa, pero nunca es un fracaso absoluto. Siempre vemos un resquicio de luz. En *La señal que se espera* el título mismo encierra el sentido de la esperanza. Los personajes, apoyados en una fe que no pierden nunca, han encontrado la paz a través de su esfuerzo por entender sus debilidades. El arpa eólica suena y la tensión se convierte en armonía espiritual al sufrir los personajes una *catarsis.* También su obra *Hoy es fiesta* está sustentada en la esperanza, como piedra clave. Es la tragedia colectiva de los habitantes pobres de una casa de vecindad que viven con la ilusión de que les toque el premio gordo. Nieves pone de manifiesto esta tesis. «Hay que esperar siempre...

La esperanza nunca termina... Creemos en la esperanza... La esperanza es infinita.» Silverio espera que desde el cielo, Pilar —que ha muerto sin que Silverio haya oído de su boca la palabra perdón— pueda oírle y perdonarle. Termina con las palabras de Nieves: «Hay que esperar... Esperar siempre... La esperanza nunca termina... Es infinita.» La esperanza constituye igualmente el fundamento de *La tejedora de sueños*. Lo que teje y desteje Penélope son sus sueños, sus deseos. «Mis sueños —dice a Afino—, que luego debo deshacer (al destejer), todas las noches, por conseguirlos definitivamente algún día.» Y las esclavas afirman: «Ella bordó sus sueños en la tela.» Penélope fracasará en sus amores con Anfino, asesinado por Ulises —no ha podido asesinar su amor—, pero espera que un día encontrará a su amante, quien la está esperando, recordándola siempre bella, en un mundo feliz. «Espérame —le dice—, yo iré contigo un día a que me digas la rapsodia que no llegaste a hacer.» La obra encierra un sentido más profundo y universal. Penélope confía en que llegará un día en que los hombres vean que la única solución a sus conflictos es el amor, un amor puro y desinteresado como el de Anfino. En la misma línea está *Un soñador para un pueblo*. Proyectos, sueños, esperanzas realizables que fracasan en el corazón de Esquilache. Aunque la esperanza se ha roto en los sueños del soñador, no ha desaparecido. La encontramos en Fernandita, que representa al pueblo, «ese pueblo en que España confía y a quien Ensenada desprecia, como incapaz de aprender». Y esta esperanza de Fernandita triunfa al romper con Bernardo, que simboliza la oscuridad, los instintos malos del pueblo. Vuelve a ser básica la esperanza en *Irene o el tesoro*. Juanito, el duende, es la encarnación del mundo maravilloso con que sueña Irene. Juanito le promete llevarla a un mundo donde todo es felicidad y le conduce de la mano por el camino de la luz que sale del balcón. Pero Buero nunca se decide a la afirmación rotunda de un mundo extraterreno, sobrenatural. Y deja flotando una duda, luminosa o trágica, en el espectador. «Al mismo tiempo se oyen los gritos de los vecinos, diciendo que Irene se ha caído del balcón», nos advierte al final.

En otras piezas dramáticas no es tan esencial y básica la esperanza. En *El concierto de San Ovidio*, aunque David no llega a realizar sus sueños, éstos se convierten en futura realidad, gracias a la *catarsis* que sufrió Haüy cuando contempló el triste y ridículo espectáculo de los músicos ciegos. Al final de la obra resuelve dedicar su vida a luchar por los ciegos, y fue en la historia el que consiguió inventar el sistema Braille. Donato, el amigo predilecto y protegido de David que por celos se ha hecho traición, acusándole a la justicia de su asesinato,

ha quedado también impregnado con el aliento de la esperanza de David. Así, David —nombre simbólico— derrota a un enemigo que le supera físicamente. En *En la ardiente oscuridad* tampoco podía faltar, a pesar del fracaso de Ignacio. Ignacio muere asesinado por Carlos, el satisfecho, el invidente infantil. Pero su muerte provoca en el hombre que le mató una purificación, y ya no podrá vivir sin el anhelo esperanzador del que antes careció. Es interesante la encarnación de la esperanza en el hijo, Juanito, de la obra *Las cartas boca abajo.* Su padre, Juan, pierde la oposición, pero gana una victoria espiritual al conseguir ver sus propias cartas y las de su mujer. Aunque mediocre, es de noble corazón y reconoce sus defectos: la envidia que ha tenido siempre a Ferrer, causa de su fracaso. Espera que Juanito evite sus errores y pueda triunfar. Y termina, como sucede en muchas de sus obras, con palabras claves de esperanza. «Escucha —le dice su madre a Juanito al marcharse— cómo cantan los pájaros. Quizá un día podamos todos conocer esta alegría...» Y Juanito responde: «Yo volveré para intentarlo.» En *Las Meninas* se produce una purificación en Velázquez con la muerte de Pedro, el soñador activo. Reconoce que no ha hecho mucho por realizar aquellos sueños. Y se resuelve a decir al rey la verdad claramente, la verdad que debe redimir a España. En *Aventura en lo gris,* la esperanza se encarna también en un niño. Los sueños de Silvano no se cumplen y acaba siendo víctima de la guerra. Los hombres todavía no han aprendido a soñar. Uno de los soldados accede a salvar al niño, por cuyas venas corre sangre enemiga. Con ese niño se introduce en el drama la esperanza, por incierta que sea.

Fiel a su línea, en su última obra, *Llegada de los dioses,* brilla al final esta esperanza. Ya hemos dicho que está simbolizada en el abrazo de Julio y Verónica, ante el cadáver de Felipe, como promesa de un verdadero amor y un mundo de fraternidad y de justicia, donde reine la felicidad.

El símbolo

El símbolo es, como recurso escénico, otra de las constantes que encontramos en el teatro de Buero. Lo ha señalado José Ramón Cortina en su interesante libro sobre *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo.* Aparece en todas sus obras y le servirá para dar corporeidad a los temas y problemas. Cortina presenta a la luz como el símbolo de Buero más importante, utilizado en diez de sus obras. Claro que lo usa con sobriedad y acierto. De ahí que no sea lastre pesado, como sucede en la obra de Paul Claudel, alejado de la sen-

sibilidad de nuestro tiempo, sino que da fuerza y expresividad al drama. Por eso es muy usado en el teatro expresionista. Por ejemplo, la jaula en *El mono velludo*, de O'Neill, o los personajes, pintados media mitad de negro, en la obra *Los medios seres*, de Gómez de la Serna. La explicación nos la da este último con una respuesta humorística, pero muy significativa: «Los eclipses son una de las cosas que sin saber por qué producen más emoción e interés en las gentes.»

En *Historia de una escalera* advertimos cómo el símbolo principal está expresado por la escalera, que representa toda la vida del vecindario, que es, por otra parte, la escalera española en donde transcurre la mayor parte de nuestra historia. «Hemos crecido sin darnos cuenta —dice Fernando a Urbano— subiendo y bajando esta escalera... Subiendo y bajando la escalera, una escalera que no conduce a ningún sitio.» Hay símbolos más secundarios, pero muy conscientes, como «la polvorienta bombilla enrejada», el pasamanos de hierro y la barandilla pobre; el primer personaje que aparece es el cobrador de la luz; la leche que se derrama por la escalera, al final del primer acto, que simboliza los sueños rotos, etc.

Hicimos alusión en *La tejedora de sueños* al simbolismo de ese tejer y destejer de Penélope que se refiere al hacer y deshacer sus sueños, sus anhelos, tema central de la obra. Entre los pretendientes, Leócrito está comiendo uvas y Antonio aparece completamente borracho. Los pretendientes encarnan la disipación y por eso aparecen unidos al vino.

En *Un soñador para un pueblo*, Fernandita y Bernardo, el calesero, representan, como ya indicamos, la lucha del pueblo entre sus buenos y malos instintos; el reloj caído, la paralización que producen las fuerzas conservadoras. Los personajes que encarnan el progreso, el rey Carlos y Esquilache son los únicos que están pendientes de la hora y usan en escena el reloj. Es muy claro el simbolismo de la luz y los faroles; el juego de la luz y oscuridad, de la verdad y la mentira, que tanto gusta a Buero. Los amotinados apagan los faroles, dejando el escenario a oscuras. Esquilache dirá a Fernandita: «Somos como niños, sumidos en la oscuridad.» Y añade, al encenderse algún farol del exterior: «Mira. La oscuridad termina. Dentro de poco lucirán todos los faroles de Madrid. La ciudad más sucia del mundo es ahora la más hermosa, gracias a mí.»

En *Aventura en lo gris* el color emblematiza sentimientos y cobra gran importancia. El gris aparece ya en el título y muchos personajes visten de gris: Alejandro, Carlos, Georgina, etc. En la última escena del fusilamiento, tanto Carlos como Silvano y Ana, visten de color rojo. También encierran una significación simbólica algunos nombres,

como encerraba un sentido el nombre de David, en *El concierto de San Ovidio*. El dictador de Surelia, hombre práctico y materialista, usa dos nombres que expresan su ansia de poder. Se llama Goldman (hombre de oro) y el nombre que usa es Alejandro. Goldman aparece con gafas oscuras para indicarnos su incapacidad para ver la verdad. Silvano, al final, cuando experimenta la *catarsis* es simbolizado por un crescendo de luz que empieza con un tenue claror de alba.

En *Madrugada,* el reloj de pared posee un carácter simbólico, como nos lo dice el mismo autor: «El papel de la fatalidad juega indirectamente en la obra... y el de los dioses vengativos por este reloj indiferente, antiguo Cronos barbudo, que por la fuerza de su presencia enreda en sus propios errores y precipita hacia el crimen a una parte de sus personajes.» Aparte de este sentido hace aumentar la tensión del espectador, pues debe estar andando y marcar exactamente las dos horas que dura el espectáculo, cronometrando también el tiempo del descanso. Aquí igualmente toma parte en el simbolismo la luz y las pulseras de Leonor, que sirven para caracterizarla. También vemos abundancia de simbolismos en *Irene o el tesoro.* La Voz y Juanito representan la realidad sobrenatural con que sueña Irene. A Irene se la asocia con frecuencia al costurero, como símbolo de sueño. Dimas, con su ceguera moral, encarna el materialismo. Por eso se presenta con una mugrienta gorra y una calva «poco noble». En *La señal que se espera* ya indicamos el papel importante de símbolo que representa el arpa eólica, incluida implícitamente en el título.

Son varios los símbolos de la obra *En la ardiente oscuridad.* Aparte del más importante de la ceguera, como incapacidad sustancial del hombre para ver su realidad —muy repetido en Buero—, advertimos la sinfonía que se oye por los altavoces en el primer acto, que es el *Claro de luna,* de Beethoven. La noche estrellada que adivina Ignacio en la noche seca y fría y que los videntes pueden gozar significa ese mundo extraterrestre que Ignacio sueña y el cual quiere que todos los ciegos alcancen. La luz, una vez más, es el símbolo de la verdad. Finalmente, el simbolismo abunda en *Las cartas boca abajo.* Hay frecuentes referencias a la cornisa rota, desconchada, de la casa y a las grietas de las paredes, como significación de las desavenencias entre ellos, causa de un probable derrumbamiento familiar. La cartera gastada de Mauro quiere representar la vida gastada, sin ilusión, de su dueño. Advertimos la mudez de Ana con doble significado: incomunicación de los miembros de la familia y como tribunal de conciencia contra Adela. El vuelo y el canto de los pájaros quieren ser los sueños de independencia, alegría y triunfo. Adela empieza a soñar con el amor de Ferrer y concretiza sus ilusiones en el canto de los pájaros

que se acercan al balcón cada crepúsculo: «No son como nosotros: vuelan... Son la alegría del aire... Son felices.» Al final, Adela pierde por su egoísmo el afecto de todos. Entonces teme la soledad e interpreta el canto de los pájaros de modo diferente. «Esos no son cantos: son gritos... Gritan de terror.» Nos haríamos interminables si quisiéramos agotar la materia sobre esta constante.

Contenido procesal

Cuando se estrenó *Historia de una escalera*, se definió la obra como de un realismo procesal, problemático y tenebrista, y se advirtió que por primera vez el sainete popular se convertía en drama trascendente. Estábamos, pues, ante un realismo procesal. Y Buero no ha hecho otra cosa en todas sus obras que abrir un proceso a la realidad española, desde esta primera obra hasta su última, *Llegada de los dioses*. Esta será otra de las constantes obsesivas de su teatro. Un proceso, por otra parte, que no se parece al que vimos en Inglaterra con Osborne, *Mirando hacia atrás con ira*, o con Priestley. *Llama un inspector;* en Francia, con Sartre, *Las moscas, A puerta cerrada*, o con Camus, *Calígula, Los justos;* en Estados Unidos, con Miller, *Las brujas de Salem, La muerte de un viajante;* en la Suiza alemana, con *La muralla china*, de Max Frisch, o con *Proceso a la sombra de un burro*, de Dürrenmatt. Ni tampoco a las obras últimas españolas de *Proceso a un régimen*, de Carlos Calvo Sotelo, o *Tiempo de 98*, de Antonio de Castro.

En este proceso de las obras de Buero Vallejo inútilmente intentaremos oír la sentencia o encontrar una solución. Veremos siempre un ambiente de miseria, de desgracia, de gente que sufre; en una palabra, de víctimas. Al final, la obra se tiñe de ternura, melancolía misericordiosa y de tenue esperanza. Nuestro autor, como escribe Pérez Minik, ha desplegado su proceso sin la ilusión liberal de un Galdós, sin la melancolía acusadora de un Baroja, sin la voluntad transformadora de un Ramón J. Sender. Se le ha comparado al neorrealismo italiano. Unas veces Buero hará de testigo objetivo, impasible, como en *Historia de una escalera;* otras, de acusador implacable, como en *El sueño de la razón, El tragaluz;* otras, de abogado defensor, como en *Un soñador para un pueblo;* otras, de poeta idealista, como en *Irene o el tesoro*, o de inconformista ingenuo que quiere reformar el mundo, como en *Las cartas boca abajo* o *Aventura en lo gris*. Pero nunca aparecerá resentido, amargado, orgulloso; a lo más será hombre sufrido. Sus víctimas, vencidas, nunca rehúyen la reconciliación y gozan de gran humanidad. Ha sido un gran mérito el haber descubierto la forma

realista que hiciera asequible a la masa un teatro esencialmente crítico, intelectual, europeo.

Su primer estreno, *Historia de una escalera,* entra ya en esta línea. No es la técnica costumbrista de los sainetes de Carlos Arniches o Ramón de la Cruz o los Alvarez Quintero. Quiere ser la denuncia de una situación de gente pobre, fracasada, que no hacen nada por salir de su estado, debido a su abulia. Entre ellos hay una guerra sorda. Urbano, el socialista, y Fernando, el aprendiz de burgués, no se entienden, como tampoco sus familias. La última obra, *Llegada de los dioses,* encierra igualmente una acusación. La rebeldía de Julio contra su padre representa la denuncia de los atropellos cometidos en una guerra, los abusos de una posición social privilegiada, con los egoísmos, hipocresías y lesiones de los derechos humanos y contra la concepción de un arte superficial y vanidoso.

Entre estas dos obras está toda su gama teatral estrenada, con este proceso obsesivamente reiterativo, esta crítica social. Toda la segunda parte de *El tragaluz* es el juicio y la denuncia contra Vicente, que se escapó con los vencedores y consiguió una posición social. Su familia vive marginada, en el subterráneo. Vicente representa a todo un grupo social. El padre —sin nombre concreto— es una figura fascinante, equívoca, con una extraña locura, con algo de Godot «*que llega*» y de pequeño dios que va a realizar el castigo. *El sueño de la razón,* a través del protagonista, el genio de Goya, es el proceso a la España del siglo XIX, con sus luchas fratricidas y sus odios enconados. Plasma y expresa este proceso caricatural el gran pintor en sus *Caprichos.* Idéntico problema aparece en *Un soñador para un pueblo,* situado en el siglo XVIII, y en *Las Meninas,* en el siglo XVII. En las tres obras Buero manipula la historia con gran libertad en la creación de sus personajes. Tres siglos de historia salen al escenario, suscitando algunas discusiones, como sucedió con la obra de Galdós. Su óptica es liberal y, naturalmente, no todos están conformes con ella. El soñador es el ministro Esquilache, que intenta implantar en España el despotismo ilustrado, como base para una democracia. En *Las Meninas,* Velázquez será el que hablará con claridad al rey, al final de la obra, y protestará de las injustas estructuras. En la primera hay una crítica más continua y aguda. Se ha comparado el Esquilache de Buero al Coriolano de Shakespeare o al Stockman de *Un enemigo del pueblo,* de Ibsen, que lucha por la verdad.

Aventura en lo gris, tal vez la obra de técnica más moderna y atrevida, trata también de un proceso. Todos los perseguidos que huyen de su país, ocupado por un ejército extranjero, prefieren la justicia a la libertad. Goldman, el dictador activo, perecerá a manos de Carlos,

quien toma la justicia por su mano. Silvano, el protagonista, durante la obra pretende abrir los ojos a la sociedad para que caiga en la cuenta de los errores en que vive. Sus sueños no se cumplirán, como tampoco se cumplieron los de Esquilache. Los hombres todavía no han aprendido a soñar. Y porque no soñó, cayó derrotado Goldman, como también el marqués de la Ensenada.

Dos obras de claro proceso denunciador son *Madrugada* y *Las cartas boca abajo.* En *Madrugada,* obra un poco artificial, pero perfectamente construida con técnica cinematográfica y con *suspense* hasta el final, se pone a prueba judicialmente el amor y la lealtad. Amalia quiere cerciorarse del amor y lealtad de su amante, y sobre este juicio monta toda la pieza Buero Vallejo. En *Las cartas boca abajo,* en que una familia vive de la mentira, se pone en tela de juicio la verdad. Aquí Adela va a ejercer en la familia una especie de despotismo matriarcal, que nos recuerda a *Doña Perfecta,* de Galdós, en cierto aspecto. El marido, Juan, se va a quitar la máscara de mentira y la va a arrancar igualmente de la cara de los demás, para convertirse en juez. Podríamos analizar este mismo proceso formal o informal en obras como *La tejedora de sueños, Hoy es fiesta, Las palabras en la arena,* etc.

Antinomias dramáticas

En las obras de Buero Vallejo vamos a encontrar otra constante, entrañada en la sustancia de sus tesis, alcanzando en ciertos momentos profunda intensidad dramática: el contraste o antinomia entre los personajes. Ha sido estudiada por Cortina. A veces se da entre dos personajes en situación conflictiva individual; otras veces, entre uno o varios, en contra del grupo. La más frecuente antinomia será la que define el mismo autor en *El tragaluz:* el desacuerdo entre pensamiento y acción, entre el contemplativo y el activista. Así, en *Historia de una escalera* aparece ese contraste —no muy marcado en esta obra— entre Urbano, más realista, y Fernando, más soñador. En *En la ardiente oscuridad,* el contraste será muy marcado entre Carlos, el contemplativo, e Ignacio, el inconformista activo. Incluso los contrapone físicamente. Carlos, muchacho fuerte y sanguíneo, atildado y agradable; Ignacio, delgaducho, reconcentrado, serio, con cierto desaliño en su persona. En *Aventura en lo gris,* es clara la antinomia entre Silvano y Goldman, como ya advertimos. En *El concierto de San Ovidio,* David se contrapone a Valindin. David, el ciego, idealista, activo, rebelde, y Valindin, el materialista que vive de la explotación

de los ciegos. David también se contrapone a los demás ciegos, pasivos, conformistas y resignados, que se dejan engañar.

En *La tejedora de sueños,* aparte de la antinomia Ulises-Anfino, existe también el contraste entre Anfino y los demás pretendientes. Ulises es el hombre de acción, sin escrúpulos ni imaginación. Anfino, el hombre contemplativo, el idealista puro que sueña, enamorado, pero no actúa. Anfino es el único que acepta la muerte que le da Ulises con serenidad y el único que no duerme por la noche con una esclava, pensando en Penélope. En *La señal que se espera,* el contraste se da entre Luis y Enrique. El primero es el hombre de fe, que siempre esperó y vivió de ilusión. Al fin vio realizado su sueño. Enrique es el hombre que carece de fe y al final quedará defraudado. En *Irene o el tesoro,* Irene y Dimas se contraponen. Irene representa el elemento sobrenatural e ideal, mientras Dimas encarna la duda y la seca realidad de un mundo materialista y sucio.

José Ramón Cortina señala nueve obras en que se da el contraste entre el hombre soñador y el realista: *Madrugada* (Amalia y Leonor), *Casi un cuento de hadas* (Riquet y Armando), *Un soñador para un pueblo* (Esquilache y el marqués de la Ensenada), *Las Meninas* (Velázquez y Nieto, Nardi y el rey), *Aventura en lo gris* (Silvano y Alejandro). De la lucha de estos elementos contrapuestos saldrá la tesis de cada obra. Existen personajes en su teatro que superan en sí esta antítesis. Así Velázquez en *Las Meninas* y Goya en *El sueño de la razón,* a causa de su arte, y Amalia en *Madrugada,* debido a su amor.

Otras constantes

Podríamos señalar otras constantes en el teatro de Buero Vallejo y estudiarlas con más detenimiento. Ya dijimos cómo su teatro es reiterativo y de ideas fijas, muy pensadas. Indicaremos algunas brevemente.

La guerra, vivida por el autor, es tema frecuente de sus argumentos. Aparece en *Aventura en lo gris,* cuyo escenario es un albergue de refugiados cerca de la frontera de Surelia, país imaginario de Europa. Huyen porque el país acaba de ser derrotado en una guerra y está siendo asolado por el enemigo. En el grupo histórico: *Las Meninas, Un soñador para un pueblo, El sueño de la razón,* encontramos la guerra, ya en forma de revolución, de guerra nacional o guerra civil de partidos. En *La tejedora de sueños,* Ulises es el militar que vuelve vencedor de una guerra y continúa sus cruentas acciones. En *El tragaluz,* el niño monta en el tren de los soldados que vuelven de la guerra y el conflicto bélico es aludido con frecuencia. En *Llegada de los*

dioses, el protagonista, Felipe, ha tomado parte en una guerra en «servicios especiales» y ha mandado torturar a los enemigos.

El problema de España forma parte de la raíz y sustancia de sus obras. Ricardo Doménech advierte que Buero, movido por una voluntad continuadora —reaviva los problemas del mejor teatro anterior a la guerra— y restauradora, reencuentra el tema de España desde una perspectiva intelectual muy semejante a la de un Larra, a la de un Galdós y a la de los escritores del 98; esto es, una perspectiva, desde la cual el criticismo aparece como la forma más positiva, necesaria y honrada de un patriotismo auténtico; criticismo que surge al comprobar con melancolía lo que España real es, en contraste con lo que España soñada pudo ser. Y todo esto con un signo primordialmente ético. España aparece primero a través de la historia y después a través de la realidad actual. Las tres obras de carácter histórico: *Las Meninas, Un soñador para un pueblo* y *El sueño de la razón* constituyen el retrato de España en los siglos XVII, XVIII y XIX, respectivamente, con sus partidos políticos y los conflictos que han configurado la realidad actual por no haber encontrado la solución más justa a sus problemas. Los tres reyes: Enrique IV, Carlos III y Fernando VII son juzgados con dureza como representantes de tres siglos. En estos juicios se ha querido ver el antimonarquismo del autor. Buero saca una lección para que la aprenda el espectador de hoy. En otras obras vemos la realidad actual en cuadros acabados de gran realismo. *Historia de una escalera* y *Hoy es fiesta* representan al pueblo español sufrido y deficitario que sube y baja diariamente esas escaleras, trabajosas y pobres de la vida española, o vive en esa terraza de vecindad, con sus angustias económicas. *Las cartas boca abajo* representa a los miembros de la familia que no se entienden, como tampoco se entiende el pueblo español. *Aventura en lo gris* y *El tragaluz* encarnan la gente que sufre las consecuencias de una guerra.

En la vida de Buero Vallejo se perfiló pronto su vocación por la pintura, juntamente con su afición a la literatura dramática. Estudió (1934-1936) en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y Lafuente Ferrari conserva el recuerdo de un muchacho ágil y despierto. Esta afición a la pintura aparecerá en sus obras. Velázquez y Goya serán los protagonistas de dos obras importantes. En las dos, naturalmente, saldrá el tema de la pintura y lo tratará con gran conocimiento y propiedad. En los *Caprichos,* de Goya —serán proyectados en escena—, encuentra una explicación interesante y original de España. En *La llegada de los dioses* el protagonista, Felipe, se dedica a la pintura, como su hijo Julio. Buero aprovechará para darnos una teoría

estética. Mauricio, el amante de Amalia, en *Madrugada*, también será pintor.

Jean Paul Borel, en su libro *El teatro de lo imposible,* ve en la IMPOSIBILIDAD de conseguir un mundo mejor que no quisimos o no pudimos hacerlo otra de sus constantes. Para él, Buero toma los temas hallados antes de la guerra. Los autores de principios de siglo denuncian lo *imposible* que todavía sigue pesando sobre la sociedad actual. Se parte de la queja de Lorca al perseguir la felicidad y el amor. Los personajes de Buero buscan los mismos valores y tropiezan con los mismos obstáculos. A través de la obra de Benavente descubrimos la ambigüedad de la noción de verdad. Unamuno nos plantea la cuestión de la personalidad y termina en un callejón sin salida. Buero vuelve a replantear estos problemas. Por ejemplo, en *En la ardiente oscuridad* trata de este problema de la personalidad inalcanzable. Buero Vallejo, según Borel, ha heredado algo de esta gran tradición teatral, cuyo aspecto esencial es la denuncia de la imposibilidad de vivir, para obtener inmediatamente determinadas afirmaciones de carácter ético. También recrea la tendencia representada por Valle-Inclán en su doble aspecto: creación de personajes que excedan las normas de lo humanamente posible —algunos personajes de Buero poseen una fuerza que sobrepasa lo normal y lo posible— y situación de este tema en el interior de un problema social complejo y definido. Borel hace una clasificación de esta imposibilidad. El amor imposible, en *Historia de una escalera;* la verdad imposible, en *Palabras en la arena;* la imposibilidad de vivir, en las obras *En la ardiente oscuridad* y *La tejedora de sueños;* la pasión de lo imposible, en *Casi un cuento de hadas;* lo imposible concreto e histórico: en la vida común, con *Hoy es fiesta;* en la política, con *Un soñador para un pueblo,* y en la guerra, con *Aventura en lo gris.*

Otra de las constantes pudiera ser la visión que refleja siempre en sus dramas de una PARTE LIMITADA de la vida española, que suele ser la más desagradable y angustiosa, sin voluntad transformadora y esfuerzo de solución. De ahí su reiterativo PESIMISMO, aunque él lo niegue. «No es la tragedia —dice Buero— la que es pesimista, sino el teatro de evasión, porque éste al poner como solución la huida, le está negando sentido a la vida.» La víctima es el personaje más repetido.

Finalmente, nos encontramos con la constante de un teatro un poco INTELECTUALIZADO que quiere estar a tono con el teatro europeo. Esto hace que a veces haya excesiva concentración en sus obras y resulten algunos personajes puros esquemas o situaciones no tan naturales. Por ejemplo, en *Madrugada* o en *El tragaluz.* En esta última hace responsable y punto de partida de toda la tragedia a la huida en un tren

de un niño de cortos años, incapaz de responsabilidad. Pero no hay duda que en la profundidad intelectual ha conseguido los mejores logros de nuestro teatro actual.

PLANOS Y CONSTANTES EN LA OBRA DE BUERO VALLEJO

El 17 de septiembre de 1971 fue estrenada en el teatro Lara la última obra de Buero Vallejo. Las alabanzas han sido unánimes. Buero ha conseguido a pulso el primer puesto en la dramaturgia actual española, fiel siempre a la misma línea. Sobrio, profundo, bien pensado, siempre con buena y concentrada construcción teatral, pesimista, aunque con cierto resquicio a la esperanza, sin concesiones a lo que el público demanda, intenta no solamente entretener, sino acusar una situación social, llegar al fondo del ser humano. Esta última obra permanece igualmente fiel a la pauta que se ha marcado. Por eso he creído interesante situarla dentro de su obra y descubrir sus constantes y planos.

Una vez más intenta darnos la esencia última de la realidad que él ha vivido. Creo que encierra *Llegada de los dioses* muchos elementos autobiográficos. La tesis es clara. Hay en ella un aliento bíblico. Los hijos pagan las culpas de sus padres. Algo parecido a las ráfagas bíblicas que se observan en *Todos eran mis hijos,* de Arthur Miller, o *El deseo bajo los olmos,* de O'Neill.

La obra está dentro del concepto de tragedia, expuesto por él mismo en la obra *Enciclopedia del arte escénico,* serie de artículos recogidos por Guillermo Díaz-Plaja. Buero cita *Espectros,* de Strindberg, como ejemplo de tragedia moderna, que muestra la lucha del hombre por encontrarse a sí mismo y tratar de encontrar el significado de la vida. Cree que desde los tiempos de Grecia los sufrimientos del hombre son consecuencia de sus errores. «Se nos ha enseñado desde Esquilo —escribe— que el destino no es ciego ni arbitrario, y que no sólo es, en gran parte, creación del hombre mismo, sino que a veces éste lo domina. La tragedia escénica trata de mostrar cómo las catástrofes y desgracias son castigos —o consecuencias automáticas, si preferimos una calificación menos personal— de los errores o excesos de los hombres.»

Buero Vallejo, como Ibsen y como Pirandello, parte del individuo, y a través de su profundo análisis psicológico ataca a la sociedad. En esto se aparta felizmente de toda esa crítica directa a la sociedad, un poco monótona y reiterativa, a la que estamos acostumbrados en la literatura de hoy.

Llegada de los dioses es una réplica o segunda parte de *El tragaluz.* El mismo problema y la misma realidad viciada de una sociedad. Pero en *El tragaluz* los hombres eran vistos desde fuera por medio de personaje-narrador, voces en *off,* intuiciones de un padre que está al borde de la locura; jugaba con dos planos distintos, distanciados temporal y espacialmente. Aquí vemos el interior de los personajes, el mundo del subconsciente, esos mecanismos psíquicos que Kretschmer llamó *hipobúlicos,* voliciones por debajo de la conciencia en una fusión de planos. El contexto de la sociedad es también diferente en las dos obras —una humilde familia marginada que vive en un subterráneo y un gran empresario que ha explotado la dulzura ánula de unas islas mediterráneas—, aunque es la misma la condición humana, la servidumbre, el sufrimiento, el egoísmo y deseo desorbitado de triunfar, incluso por medios sucios, el atropello de los derechos de los demás, la insolidaridad, la lucha cruel y la angustia existencial bajo una superficie de paz y bienestar económico, de hipocresía y falsas actitudes filantrópicas. Y también es una misma la responsabilidad que Buero detecta en unos personajes que, aunque no sean unos canallas, son culpables de sus actos.

IGNACIO ELIZALDE
Profesor de Literatura
Universidad de Deusto
BILBAO

LAS COSAS DE DOC

Cuando yo era pequeña, tendría entonces nueve o diez años, había un juego para adivinar el porvenir que tuvo gran aceptación entre los niños de mi colegio. Tomábamos una hoja de papel, la doblábamos muchas veces, y en cada doblez escribíamos un número y un porvenir. Después, nuestros amigos, padres y hermanos elegían un número y les decíamos su porvenir.

Era éste un juego emocionante, inocente... y, por otra parte, las cosas que leíamos eran muy interesantes. Había de todas clases, desde convertirse en estrellita fugaz hasta morirse a los setenta y un años. Este era uno de los porvenires de mi hoja de papel: «Morirás a los setenta y un años». Entonces, para una niña de nueve o diez años, aquélla parecía una edad tan lejana que igualmente podría haber sido «No morirás nunca».

Solía pasar todos los fines de semana en casa de mis abuelos paternos que vivían en el mismo pueblecito de Kansas en que vivíamos nosotros, en una casa enorme de ladrillo rojo de una calle tranquila y arbolada. La casa tenía un gran porche, con un columpio, también rojo, que colgaba del alto techo.

Allí me llevaban hacia el atardecer —¿por qué me parece ahora que siempre era un atardecer de verano?, pues seguramente también habré estado allí en invierno—. Mis abuelos, mis padres y yo nos sentábamos, bebíamos limonada y hablábamos tranquilamente. Mi madre y yo nos balanceábamos en el columpio golpeando con los pies las tablas rojas del suelo. El abuelo se arrellanaba en una de aquellas estupendas hamacas que había antes, hechas con una tira larga y trenzada de algodón sujeta con dos estacas rojas. Y mi padre andaba de un lado para otro, dentro y fuera de la casa. Nos traía unas crujientes galletas hechas en casa con pasas y avena, mientras la abuela se mecía en su mecedora amarilla, riéndose por medio de grititos y haciéndome constantes regañinas.

«Marta, no te columpies tan fuerte, vas a marear a tu madre»; «Marta, ya te he dicho muchas veces que el emparrado no es para

trepar, si no te bajas te caerás y te harás daño»; «No, guapa, no tomes más limonada porque luego te dolerá la tripa».

Pero nunca tomé aquello como reprimendas, no, pensaba que aquélla era la manera natural de hablar conmigo. Yo le obedecía al momento y me columpiaba lentamente para volver a mis infantiles sueños. Caía la noche y con ella no se oscurecían, pero sí se suavizaban los colores, las figuras del porche y las personas que por allí andaban. Después mis padres se levantaban y al darme un beso me advertían que fuese buena y que me lavase los dientes.

Iba con ellos hasta el coche para verlos irse y decirles adiós con la mano, sonriendo, como hacía mi madre, quien, conforme se alejaba el coche, se iba desfigurando por las sombras de los árboles que se reflejaban en la ventanilla.

Una vez que se habían ido, todo se ponía en movimiento y la tarde parecía más intensa. La abuela se levantaba, se sacudía el delantal estampado y, haciendo siempre unos ruiditos extraños, se iba a la cocina para prepararnos helado y pastas o para fregar los platos. El abuelo, de repente, me proponía jugar a las damas, a lo que yo siempre estaba dispuesta, aun cuando sabía de antemano que me iba a ganar. Si hacía calor, quitábamos las dos macetas de la mesa de madera roja, acercábamos las sillas de mimbre y sacábamos el tablero de damas. Si hacía frío y, sobre todo, si estaba anocheciendo, nos metíamos dentro para que no nos molestasen los insectos que venían a revolotear alrededor de la luz amarillenta del porche. En este caso jugábamos en el cuarto de estar, que ocupaba la parte delantera de la casa.

El abuelo solía ganarme dos o tres veces, siempre me ganaba porque me trataba de igual a igual, como a un verdadero adversario del juego de la sabiduría. En cambio, yo solía ganar a la abuela. Esta reía continuamente y hacía malas jugadas adrede para después hacer como que se sorprendía cuando le comía todas sus fichas. Nunca le pedí que no se dejase ganar —uno no debe interferirse en esas cosas—, pero la verdad es que lo que a mí me gustaba y hacía sentirme orgullosa no eran las partidas que le ganaba a ella, sino las seis o siete fichas que le ganaba a Doc.

Después de jugar, Doc se recostaba en su butacón, cogía el periódico, ponía la radio y meditaba sobre los acontecimientos del día. Limpiaba las gafas para leer y movía la cabeza en señal de aprobación o desacuerdo. Pero al cabo de un rato, el periódico se le caía de las manos y allí permanecía medio dormido, con los ojos entreabiertos, hasta que la abuela terminaba de fregar o de leer y le llevaba a la cama. Después

volvía conmigo y jugábamos a las damas hasta las nueve más o menos, hora en que apagábamos las luces para ir a dormir.

Me encantaba dormir con ella. Como el abuelo «no estaba bien», y no estaba bien desde que yo le conocí, dormía solo en la habitación de atrás con tres almohadas, por lo menos, que mantenían levantada su anciana cabeza de pelo fino. La abuela dormía abajo, en la habitación de los huéspedes, que estaba repleta de alfombras entretejidas y de muebles complicados. Me acompañaba al cuarto de baño para cerciorarse de que me lavaba los dientes, las manos y la cara, y mientras, me sermoneaba sobre la limpieza. Luego, me acurrucaba en la cama, que estaba algo fría, y la esperaba oyendo los pausados ruidos que hacía en el baño. Cuando por fin salía, aparecía con un camisón de seda rosa. A mí me parecía más bien un traje de noche muy elegante porque era sin mangas y tenía un gran escote en pico delante y atrás. Entonces, en vez del moño, llevaba suelta la larga melena grisácea que le ocupaba toda la espalda hasta la cintura. Todo aquello daba muestras de una femineidad agradable, pero ya casi marchita. Mientras daba los últimos toques a la colcha y las almohadas, yo miraba impresionada los largos pechos que colgaban cuando se inclinaba. Porque los míos, bajo el camisón de algodón, eran tan suaves y tan pequeños..., mientras los suyos, arrugados y blandos, parecían guantes viejos de cabretilla. La abuela no olía a perfume como mi madre, sino a jabón y listerine. Mi madre en camisón era amor y belleza; mi abuela, amor y Dios. Disfrutaba de la intimidad compartida que nadie más podía alcanzar, de mi piel infantil rozando sus avejentadas carnes.

Mi abuela creía en un Dios metodista que era severo, pero simpático. Juntas nos arrodillábamos y susurrábamos al unísono la oración del Señor; después, con la habitación medio a oscuras, rezábamos en silencio durante unos minutos. Yo siempre rezaba durante mucho tiempo, más que ella, para impresionarla con mi devoción, por una parte, y porque tenía muchas cosas por las que pedir cuando dormía con ella.

Si empezaba por dar gracias a Dios, había un sinfín de cosas por las que le estaba agradecida: las flores, y los gatos, y el seto de arbustos que conducía a casa de la abuela, y el sabor del cacao, y mis muñecos y todo lo demás. Cuando me sentía con ganas de pedir favores a Dios, le pedía bendiciones para todos mis conocidos. Me parecía que aquél era el único momento en que Dios me escuchaba, incluso mejor que en la iglesia.

Después de rezar nos metíamos en la cama y siempre una de las dos le pedía a la otra que le rascara la espalda. Si era ella quien me lo hacía a mí primero, en seguida me quedaba dormida; pero si yo le rascaba a ella, me pedía que le cantase algo y así lo hacía. Todavía me

parece oír mi vocecita alta y desentonada susurrando canciones a oscuras. Eran canciones aprendidas en el colegio, en los *scouts* o simplemente inventadas. A ella le gustaba que le cantase *Billy Boy,* porque éste era el nombre de mi padre; pero a mí, no sé por qué, quizá por su extensión, me gustaba *Encontré un cacahuete.* Antes de que me diese tiempo a acabar la canción ya había amanecido.

Siempre, por muy pronto que me despertase, me encontraba con que la abuela ya estaba levantada, vestida y preparando el desayuno. Entonces me precipitaba a la habitación de Doc y le daba un beso para despertarle, o saltaba en su cama hasta que abría los ojos. No creo que mis saltos fuesen buenos, para una persona que «no estaba bien», pero en cualquier caso nunca me regañó por ello. Se levantaba, se ponía la bata color vino que utilizaba lo mismo en verano que en invierno y se metía en el cuarto de baño. Yo esperaba fuera cantando en voz alta hasta que abría la puerta para dejarme entrar y ver cómo se afeitaba. Disfrutaba en aquella habitación, llena de vapor caliente, sentada en el viejo baño de patas en forma de garra viendo cómo se afeitaba con toda aquella maravillosa espuma que extendía con la brocha y después oyendo el ruido de la cuchilla al raspar su piel. El, mientras, me cantaba toda clase de naderías que cambiaban cada semana, pero que siempre incluían *John Jacob Jinglehiemer Schmidt.*

Luego volvía a la habitación para vestirse y yo también me vestía rápidamente para desayunar. El desayuno de los sábados, que era muy bueno, lo tomábamos despacio, en la cocina, sentados en sillas blancas de madera, sobre un mantel de cuadros rojos y blancos... Había bizcochos calientes, salchichas, huevos, tostadas, las mermeladas que hacía la abuela, zumo de naranja y mucha leche. Nos gustaba hablar sin salirnos del tema: el tiempo, la carta de algún pariente, la ceguera y la vejez del perro de los abuelos, mis asignaturas preferidas y Jesús. Mi abuela, sin reparar en la voracidad con que yo comía, o en lo excesivamente llenos que estaban mis carrillos, solía decir al menos una vez: «Come, Marta, piensa en la cantidad de niños que mueren de hambre en China.»

A continuación, la abuela fregaba los platos y yo los secaba, mientras el abuelo terminaba de arreglarse. Entonces llegaba el mejor momento.

Mi abuelo era dentista, ésta es la razón por la que toda su familia, mujer, hijo y nietos, le llamaba Doc. Su verdadero nombre era John, pero nunca oí a nadie, ni siquiera a mi abuela, llamarle así. Su consulta estaba a unas manzanas, en una calle de negocios donde ocupaba el segundo piso de una casa de ladrillo rojo. Los sábados no tra-

bajaba, pero algunas veces tenía que ir allí para repasar sus libros o terminar algún trabajo, y entonces me llevaba con él.

A su lado recorría orgullosa las calles arboladas. Me llevaba de la mano y yo le dejaba aunque me consideraba demasiado mayor como para permitir que mi padre o mi madre me llevasen así en público. La gente que barría las hojas o trabajaba en sus jardines se detenían para saludarle: «Qué tal, doctor Wrighit», o «Hola, Doc; ¿cómo estás?», «Con tu amiguita, ¿eh?»

No recuerdo haber recorrido aquella calle con lluvia, siempre hacía un día maravilloso.

La oficina del abuelo tenía dos puertas. Una grande, con su firma, que, seguida de unos escalones de madera, conducía a la otra, ésta tenía un cristal ahumado en el que estaba grabado su nombre. Dentro estaba la pequeña y soleada sala de espera, con sofás, sillas, revistas atrasadas, y por todas partes ceniceros de pie. Doc se detenía un momento en la mesa de la recepcionista y seguidamente se dirigía a la gran habitación interior. Yo me sentaba en una silla y leía un cuento con dibujos que tenía para los niños. Lo leía cada vez que iba y quizá lo conociese de memoria, pero ahora todo lo que recuerdo de él es un niño de pelo rubio.

Una vez que acababa de leerlo, decidía que el abuelo ya había tenido bastante tiempo para hacer sus cosas y entraba en su despacho. Una vez allí le daba la lata para que me sentase en el gran sillón y me balancease con la palanca. Las paredes del despacho estaban cubiertas de paneles de madera con cajones y estantes inmaculados que contenían el brillante instrumental esterilizado. Pero los grandes ventanales hacían la habitación más acogedora y todo parecía familiar y agradable. Allí no había más que la silla del paciente, el taburete de Doc y una papelera que él mismo había inventado y patentado. Esta, en vez de abrirse hacia arriba cuando se pisaba el pedal, se abría en dos partes hacia abajo y de este modo los pacientes no podían ver los algodones ensangrentados y demás cosas desagradables. Doc estaba orgulloso de su obra, y cuando dejó de ir a la consulta la colocó orgullosamente en el cuarto de estar de su casa. Después de balancearme varias veces, Doc terminaba sus cosas, mientras yo le contemplaba. Entre tanto me hablaba, daba explicaciones acerca de una pasta o molde y me enseñaba los modelos de dentaduras, el algodón rosado y la pasta gris de olor mentolado. También me dejaba probar un líquido de sabor a canela que brillaba como un rubí a la luz del sol. A veces me hacía algo en la boca o me limpiaba los dientes. A mí me gustaba mucho sentir sus manos tan suaves en la cara y ver cómo sus arrugados ojos me estudiaban detrás de las gafas bifocales. Nunca me hizo daño, fue mi den-

tista hasta que murió y desde entonces no he conocido a un dentista que no me haya hecho daño. Por otra parte, me asustan los brillantes instrumentos de acero y las asépticas habitaciones verdes. Los instrumentos del abuelo eran más agradables... Todavía conservo la imagen de uno de los estantes iluminado por la luz de la ventana lleno de morteros y empastes. Y aún me acuerdo de lo fuerte que sujetaba mi mano cuando me ayudaba a bajar de la silla.

Luego volvíamos a casa, donde me recogía mamá para ir a la biblioteca, o a visitar a alguna amiga, o a algún espectáculo o simplemente a casa para comer. A veces pasaba la noche del sábado con alguna amiga. Los domingos nos reuníamos en la iglesia. Así eran mis fines de semana, poco comunes, tranquilos y agradables, pero no podían durar toda la vida.

En uno de aquellos fines de semana, una noche en que el abuelo y yo habíamos terminado de jugar a las damas y la abuela leía, decidí adivinar el porvenir del abuelo. En aquel momento no tenía la hoja para ello, pero la había hecho tantas a mis amigas y mis padres que me la sabía de memoria. Creo que la sabía de memoria, y traté de recordarla, pero lo terrible es que me parece como si yo hubiese decidido cuál sería el futuro del abuelo ya antes de que él me lo preguntase. Y cuando él escogió el número yo le dije: «Ah, el futuro es..., a ver..., dice que "morirás cuando tengas setenta y un años".» Cuando dije aquello sentí en el estómago un profundo sentimiento de culpabilidad. Pero Doc sólo se rió y dijo algo así como: «Es muy posible.»

Cuando cumplí once años, el abuelo se vio obligado a dejar su trabajo como dentista. Entonces los sábados eran diferentes: en vez de ir al despacho, papá y mamá venían a recogernos a la abuela, a Doc y a mí para llevarnos en coche al campo y comprarnos un helado de barquillo. Por aquel entonces Doc usaba bastón y no salía nunca sin sombrero; su cara era tan inocente y frágil como la de un niño. Luego, cuando cumplió los setenta y uno tuvo un ataque y no pude ir a su casa durante unos cuantos fines de semana. Cuando por fin volví, me encontré con que la abuela había puesto un diván en la habitación de atrás para estar más cerca de Doc por si éste la necesitaba. Yo tenía que dormir sola en la habitación de los huéspedes, lo que no me gustaba nada porque los globos que adornaban los cuatro pilares de la cama se convertían en monstruos por la noche, y el almohadón, sin nadie a mi lado, estaba muy frío. Se lo dije a la abuela y me prometió que nunca más me pondría a dormir sola.

Una noche todos dijeron que el abuelo estaba mejor. Mis padres se quedaron más tiempo y se hizo muy tarde, pero cuando se fueron Doc insistió en jugar a las damas. Me ganó varias veces y se puso muy

contento; luego me dejó hurgar en su bolsillo para coger la moneda que yo quisiera, y yo fui lista y palpé la más grande, la de 50 centavos, y aquello también le puso contento. Después empezó a quitarse los dientes postizos, haciéndolos chocar con la lengua, lo que me hacía reír histéricamente, aunque lo hacía un poco para darle gusto. La abuela sonreía, iba de un lado a otro y trataba de llevarle a la cama; pero él se reía de ella y hasta le dio un azote en el pompis, lo que le produjo una risa histérica y nerviosa. Después cogió el viejo sombrero de paja del perchero y se lo puso ladeado.

«Marta, dijo, ¿conoces esta canción?» Y con voz temblorosa, pero todavía fuerte, se puso a cantar: «¡Daisy, Daisy, contesta, por favor!», y ante la expresión atónita de la abuela empezó a bailar, moviendo los pies lentamente por todo el comedor, y mientras hacía girar el bastón y saludaba, quitándose el sombrero. «¡Daisy-paso-tacón! ¡Daysy-paso-tacón! Paso tacón, paso tacón; girar sobre un pie y golpe con el bastón!» Los pantalones marrones le quedaban demasiado anchos debido a que había adelgazado, y por ello hacían un ruido especial que se unía a la canción y al taconeo.

A la primera pausa de la canción y el baile me uní a él, tratando de alcanzar la octava de su voz. Tiró el bastón y me tendió los brazos; yo fui a él, y así, abrazados, bailamos por toda la habitación a un ritmo desigual que aumentaba al final de la canción cuando decía: «Todo por tu AMOR.» Una y otra vez dimos la vuelta a la mesa, riendo y cantando y sin chocar contra un solo mueble. «¡Una bicicleta para dos!», gritamos al final; yo caí al suelo mareada y sin aliento, mientras Doc se apoyaba sobre el aparador. Miré a la buela y no entendí por qué había lágrimas en sus ojos.

Esperó a que Doc se recuperase, y luego le acompañó a la cama, regañándole con cariño. Cuando volvió me dijo: «Realmente le sienta bien tenerte con él. Se encuentra mucho mejor.»

Aquella noche dormí en el diván del cuarto de Doc y la abuela se fue al cuarto de huéspedes, porque yo no quería estar sola. A media noche el abuelo respiraba de un modo extraño y me desperté. La respiración calmada que otras veces le hacía dormir era ahora jadeante. Me volví para oírle mejor, porque si tosía o pedía algo, yo tenía que despertar a la abuela. Pero todo lo que se oía en la habitación eran las bruscas y roncas aspiraciones y espiraciones de Doc. Abrí los ojos, pero no vi nada, ya que los visillos y cortinas se echaban completamente para que no le molestase la luz. Entonces me dio miedo la oscuridad de la habitación; cerré los ojos y me sentí más segura en mi propia oscuridad. Pero la respiración seguía siendo irregular, dificultosa y sonora. Una vocecita dentro de mí dijo: «Doc se está mu-

riendo», y en seguida dijo otra: «Marta, eres mala por pensar esas cosas.» Me envolví en las sábanas como una pelota y me habría gustado tener más. No se oía el tictac de los relojes ni el soplido del viento; sólo la respiración cortante de Doc. Apreté bien los párpados y presioné con los dedos de los pies hacia adentro en una mezcla de miedo y vergüenza de mi pánico. Después la respiración se hizo más calmada e incluso tranquila. Pensé que Doc estaba mejor y en seguida me dormí. Cuando me desperté por la mañana Doc estaba muerto.

La abuela me sacudía, lloraba y chillaba. Llevaba el vestido sin abrochar y la melena alborotada. Me gritaba frases incoherentes, y luego se fue agitando los brazos y gimiendo continuamente.

Las cortinas estaban corridas y el brillante sol de la mañana invadía la habitación. Al otro lado, en la cama, estaba Doc bajo las sábanas azul pálido; las gafas estaban en la mesilla de su lado. Salí de la cama y me acerqué. Estaba quieto y callado, reclinado en los almohadones con aspecto majestuoso y elegante, con el pijama abotonado hasta el cuello y la cama en perfecto orden. El sol, muy brillante, inundaba la habitación y dulcificaba su cara; las manos, firmes, perfectamente dobladas sobre el pecho y los mullidos almohadones y cubrecamas que rodeaban su delgada figura.

«¿Doc?», murmuré.

Me senté a su lado y le miré durante un rato. Toqué sus brazos, le hablé muy bajito e incluso llegué a acariciar su cara suave. Tenía los ojos cerrados y no contestó. Estaba sorprendida porque no sabía nada sobre la muerte y no sentía dolor, sino una extraña felicidad por participar en aquel importante acontecimiento. Le di unas palmadas en la cabeza, que estaba cubierta con algo muy fino, y empecé a hablarle muy bajito. Le dije que le iba a echar mucho de menos; en ningún momento dudé de que me oyese. Después me senté, con mi mano entre las suyas para mirar su cara tranquila. Aquella mañana soleada, allí junto al abuelo, comprendí que la muerte es algo perfectamente natural. Permanecí allí sentada durante un buen rato, compartiendo con él, de un modo inconsciente, el agradable y tranquilo sentimiento de que todo, absolutamente todo, era bueno.

Pero al cabo de un rato me sobresaltó la voz de la abuela en el recibidor. Iba de un lado a otro agitando los brazos, la melena suelta y la piel arrugada y fláccida, y mientras gritaba temblorosamente: «Dios mío, ¿qué va a ser de mí? ¡Doc ha muerto!» Las viejas zapatillas, que no se había quitado todavía, sonaban por toda la casa conforme ella se movía. Se llevó las manos a los pechos y miró al techo; luego se arrodilló y trató de rezar; pero en seguida se levantó y otra vez empezó a recorrer la casa, agitando los brazos de tal modo que

se le movía toda la carne. Lloraba, gritaba y gemía como una loca. Pensé que nunca acabaría.

De nuevo me sorprendí. Todo el sentido de la religión, la certeza de sentirme segura en la oscuridad de las noches futuras, estaba allí conmigo en la caldeada habitación donde Doc yacía tan pacíficamente. No comprendía por qué ella gritaba, en vez de estar a su lado en silencio, compartiendo la bendición de su muerte. Su dolor me asustó y corrí al teléfono para hablar con mi padre; tan pronto como éste contestó, dije: «Papá, ¿podrías venir? Doc ha muerto.» Luego llamé al vecino y al doctor, siguiendo las instrucciones de papá, y cuando todos llegaron me sentí una persona responsable. Mamá llegó con papá y me llevaron a desayunar a casa de los vecinos; recuerdo que fue una comilona, pues era muy tarde y estaba hambrienta.

No volví a ver a la abuela y a Doc hasta el funeral. Lloré entonces porque todos lo hacían y porque la música, las flores y la capilla eran muy bonitas. En el fondo estaba contenta porque alguien a quien conocía personalmente estaba en el cielo. Por otra parte, así, cuando yo muriera, Doc estaría esperándome. Todo esto hizo que el cementerio me fascinase. Cuando aquel mismo día, después del funeral, volví a la casa de ladrillo rojo me puse muy contenta al ver la comida que habían traído los amigos y parientes. Había pasteles, tartas, jamón, ensaladas y pollo, repartido por la cocina y la mesa del comedor. Me senté en el columpio del porche y me harté con toda la comida que amablemente me traían las señoras mayores. Por la tarde me enamoré por primera vez de un primo lejano de dieciocho años que había venido de un pueblecito para el funeral. Cuando entró la abuela vi que llevaba el pelo muy corto y rizado. Así lo llevó el resto de su vida.

NANCY THAYER
USA

(Traducción del inglés:
ISABEL. L. ARANGUREN)

CORTAZAR: LA CRITICA DE LA RAZON UTOPICA *

«Elle nous aide à bâtir un modèle théorique de la société humaine, qui ne corresponde à aucune réalité observable, mais à l'aide duquel nous parviendrons à démêler ce qu'il y a d'originel et d'artificiel dans la nature actuel de l'homme et à bien connaître un état qui n'existe plus, qui peut-être n'a point existé, qui probablement n'existera jamais, et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des notions justes pour bien juger de notre état présent.»

C. LÉVI-STRAUSS: *Tristes tropiques.*

En los capítulos anteriores se ha intentado describir en sus lineamientos generales el origen y las motivaciones de los temas que han obsedido a Cortázar desde la época, ya remota, de *Bestiario* hasta el paréntesis recapitulador de las *Historias de cronopios y de famas*. *Rayuela* supone, desde el punto de vista de esta evolución, una nueva instancia totalizadora que, a través de la descripción corrosiva y minuciosa de todas las peripecias más o menos abyectas de la enajenación y la insolidaridad, dibuja por eliminación, en una suerte de vaciado negativo, la posibilidad de un nuevo orden que, según las palabras de Lévi-Strauss, «quizá no ha existido nunca, que probablemente no existirá jamás, y sobre el cual, no obstante, es necesario tener nociones precisas a fin de juzgar con claridad sobre nuestro estado presente». Esta nota omitirá, pues, la discusión de ciertos aspectos de la novela, ya suficientemente debatidos por otros críticos, a fin de ceñirse a dos puntos centrales curiosamente soslayados en casi todos esos trabajos: la dispersión del individuo como crítica de la utopía y la desescritura del lenguaje como crítica de lo literario y de la cultura. Sobre otros aspectos anecdóticos se volverá en las notas finales de este estudio. En el capítulo XXVIII de *Rayuela* Cortázar describe una larga discusión sobre el concepto de realidad. Ni los planteamientos ni las conclusiones son de-

* Capítulo VI del libro inédito *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Véanse los capítulos anteriores en los números 254, 255, 256, 259 y 260 de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. *(Nota de Redacción.)*

masiado originales. La originalidad está en la forma en que la discusión queda planteada. Naturalmente, todos los personajes rechazan la realidad aparente. Ronald, Etienne y Gregorovius critican la actitud de Oliveira, que a veces ha sido arbitrariamente considerado como un portavoz de Cortázar. En realidad, entre las tesis de Oliveira y sus antagonistas no hay contradicciones insalvables, pero éstos introducen la matización necesaria. Puede, por tanto, afirmarse que quien expresa a Cortázar es no Oliveira, sino la discusión en su conjunto. A cada afirmación sigue una carcajada; a cada intuición, una duda; a cada seguridad, un desconcierto. Los enunciados son sumamente vagos, y Cortázar no ve la necesidad de precisarlos. La realidad, el hombre, el logos, la palabra, la comunicación, son algunos de los temas debatidos. La discusión está proyectada sobre el sombrío fondo de la muerte de Rocamadour, quien yace sobre una cama en un rincón. Las hilarantes intervenciones del viejo de arriba, molesto por el ruido, terminan de perfilar el cuadro. Todo éste está construido con una enorme habilidad. Cortázar ha echado mano a la muerte de Rocamadour para infundir un cariz dramático, desolado, a aquello que podría de otro modo haber fácilmente degenerado en charla trivial, y a la vez ha recurrido al humor negro (golpes, intervenciones del —y discusiones con— el viejo, ambiguas sospechas de Oliveira, etc.) para impedir que el dramatismo derive hacia el patetismo fácil. A esto contribuye fundamentalmente el hecho de que toda afirmación sea formulada más como caricatura de sí misma que como convicción. La ironía está en la base de su crítica del logos.

Toda *Rayuela* es como una suerte de descomunal carcajada, concebida como respuesta a una posible interrogación sobre el sentido del arte. El concierto de Berthe Trépat es un ejemplo convincente. El señor que introduce la pianista al auditorio desarrolla entre bromas y veras una concepción del arte no distante en todos sus puntos de algunas ideas que durante largo tiempo han obsedido al escritor. Una ligera acentuación de determinados matices basta para reducir la exposición al absurdo, convertirla en adecuado preludio para la desopilante historia que va a ser protagonizada por Berthe Trépat a partir de la iniciación del concierto. El capítulo comienza con una mención del hastío de Oliveira: «Parado en una esquina, harto del cariz enrarecido de su reflexión» (1), reflexión sobre la otredad y la soledad motivada por el accidente de Morelli. El cruce de calles es visto fugazmente por Oliveira como una encrucijada vital, un puesto de observación desde

---

(1) JULIO CORTÁZAR: *Rayuela,* Ed. Sudamericana, Bs. As., 2.ª ed., 1965, páginas 122. Todas las citas remiten a esta misma edición.

donde divisa a una muchedumbre de seres insolidarios, entes, casi cosas, sumidos en el embotamiento de una rutina que se identifica con el no ser. En ese momento Oliveira entra a la sala y asiste al concierto. «Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito» (p. 123). La sala de conciertos está en la tradición de los mejores tablados valleinclanescos; el esperpento cobra una dimensión sobrecogedora. Fantasmagorías del arte y de la realidad, Berthe, su música y la sala devienen un inesperado medio de acceso a una visión más profunda del arte y de la realidad; posibilitan una verdadera experiencia.

Oliveira siente la tentación de marcharse; de todos modos hay en ese concierto algo que lo fascina. A la altura de la «Síntesis» Oliveira y Berthe Trépat han quedado solos. La sala está vacía. Juntos abandonan el lugar. «Tantos ríos metafísicos y de golpe se sorprendía con ganas de ir al hospital a visitar al viejo o aplaudiendo a esa loca encorsetada» (p. 130). Naturalmente, el río metafísico era una ilusión. De pronto Oliveira ha comenzado a comprender el secreto dolor de la soledad. Soledad provocada no ya por la imposibilidad de zambullirse en un río metafísico, sino soledad nacida de la vejez y la frustración, de la miseria, la impotencia y del mero hecho de estar solo. De pronto ha comenzado a comprender el valor y la necesidad de una palabra, una sonrisa, «acompañando a su casa a esa muñeca desteñida, a ese pobre globo inflado, donde la estupidez y la locura bailaban la verdadera pavana de la noche» (p. 136). El encuentro con la pianista le produce la sensación de un curioso desdoblamiento: «ese que andaba por el barrio latino arrastrando a una vieja histérica y quizá ninfomaníaca era apenas un *doppelgänger,* mientras el otro, el otro...» (página 140). De repente se siente inundado por una salvaje alegría: subir al apartamento de Berthe y compartir una copa con ella y Valentín, su compañero pederasta. He aquí uno de los temas de la *Historias de cronopios y de famas:* proponerse tareas y realizarlas con el sólo objeto de desbaratar el caos organizado de la realidad. Lo que provoca la alegría de Oliveira es la posibilidad de ese salto hacia el absurdo. El olvido de Berthe marca el reintegro al orden del día; no subir al apartamento significa retornar al no ser de lo cotidiano.

El patetismo desolado de *Rayuela* encuentra una posible explicación en unas palabras de Etienne: «En el *jazz,* como en cualquier arte, hay siempre un montón de chantajistas. Una cosa es la música que puede traducirse en emoción y otra la emoción que pretende pasar por música. Dolor paterno en fa sostenido, carcajada sarcástica en amarillo, violeta y negro. No, hijo; el arte empieza más acá o más allá, pero no es nunca eso» (p. 36). Hace ya muchos años Borges denunció el

chantaje sentimental de Evaristo Carriego, consistente en describir una escena deplorable y arrojársela a la cara al lector, como diciéndole: «¡Emociónese, o es usted un miserable!» El recurso es característico de la novela realista del diecinueve, y bajo formas más o menos atenuadas ha sobrevivido hasta la actualidad. Como antídoto contra un sentimentalismo siempre fácil y remanido, Cortázar recurre al humor. O las tintas resultan cargadas, hasta tal punto que el distanciamiento se obtiene por medio de la reducción de lo cursi a su caricatura, o directamente el narrador adopta la óptica del cinismo corrosivo e intemperante. En cualquiera de los casos, esta imagen de la emoción que se niega a sí misma, que retorna incesantemente sobre sí misma y espeja la circularidad de una conciencia sublevada, es característica de un sector de la literatura moderna y resulta particularmente notoria en un gran escritor español: el Luis Martín Santos de *Tiempos de silencio.*

Todos los símbolos mencionados en las páginas anteriores están presentes en las páginas de *Rayuela.* Por ahora interesa recordar tres de ellos: el hotel, el tren y el grupo. El simbolismo de los hoteles en Cortázar es particularmente complejo y difuso. Su aparición se remonta a las páginas de *Final del juego;* concretamente, al cuento titulado «La puerta condenada». En realidad, el tema está ya presente también en los cuentos de *Bestiario.* Todos los personajes de *Bestiario* tienen algo en común: ninguno de ellos habita en su propia casa. La acción se desarrolla en un ominoso ómnibus, en un apartamento prestado o en una finca misteriosa. Los únicos dos que habitan en su propia casa, los personajes de «Casa tomada», se ven forzados a abandonarla. Luego están los viajes (trenes, aviones, barcos, autobuses), los bares y cafés, etc. De la observación de estos detalles puede extraerse una primera comprobación: los personajes cortazarianos nunca habitan en sus propias casas; no viven con sus familiares, etc.; están *sustraídos al medio familiar.* Una segunda observación, vinculada estrechamente a la primera, muestra cómo los personajes cortazarianos no están definitivamente instalados en ninguna parte; son *criaturas de paso.* La familia se ha desintegrado y desaparecido antes de que nuevas formas de convivencia, capaces de suplantar los periclitados vínculos familiares, hayan sido siquiera vislumbrados. Estos personajes son, pues, *solitarios,* individuos dominados por un afán de autoafirmación. A la luz de los tres puntos señalados puede comprenderse globalmente el significado de estos hoteles (como antes el del *Malcolm,* en *Los premios,* etc.); los personajes cortazarianos son exiliados, de paso por todas partes y rumbo hacia ninguna, sustraídos al medio familiar, desarraigados y dominados por un afán de autoafirmación y una desmedida sed de respuestas absolutas. ¿Qué ámbito más apropiado para la descripción, el análisis

o la interpretación de ese conflicto que esos sectores fronterizos de la realidad como son bares, hoteles, trenes, ámbitos donde, según comprendió Thomas Wolfe, las inconveniencias del espacio comienzan a disolverse en la no materia del tiempo?

El Club de la Serpiente en *Rayuela* está en la línea de los «enemigos del Partido de la Paz», en *Los premios,* y se remonta hasta uno de los cuentos de *Las armas secretas.* Esta imagen del grupo resulta todavía insuficiente: cumple su función de forma discontinua e incidental. El Club de la Serpiente no pasa de ser una *situación provocada,* una asociación fundada más en la necesidad que en la libertad. Es un mundo regido por las rígidas normas de convenciones innominadas e innombrables. El Club de la Serpiente es una nueva imagen del aplazamiento. *En 62/Modelo para armar* hay una sorprendente conjunción de dos símbolos cortazarianos fundamentales: el tren y el grupo. En *Rayuela* ambos están ocasionalmente mezclados pero no fundidos. Piensa Babs de los trenes: «La vida había sido eso: trenes que se iban llevándose y trayéndose a la gente mientras uno se quedaba en la esquina con los pies mojados, oyendo un piano mecánico y carcajadas, manoseando las vitrinas amarillentas de la sala, donde no siempre se tenía dinero para entrar» (p. 85). Como en Thomas Wolfe, también los trenes de Cortázar viajan a través del tiempo. Son los radios de un sistema de referencias, en que las noches lejanas de Cincinatti alternan con un atardecer parisino o una infancia en la Transilvania. *Son* el tiempo. En *Rayuela,* sin embargo, el carácter de aplazamiento del club no está enteramente claro. El símbolo funciona de modo elusivo e imperfecto y esencialmente abstracto. Trenes y grupo no han alcanzado aún el punto exacto de la conjunción. El tiempo y su abolición no han encarnado en imagen; son todavía designios.

El grupo es el único tipo de formación social aceptado por los personajes de Cortázar. En *Los premios* el grupo de Medrano, López, Raúl, Paula y Claudia es básicamente el resultado de una reacción frente a un medio hostil. En realidad, este tema del grupo no va a ser desarrollado en toda su amplitud hasta *62/Modelo para armar.* Anticipadamente puede, sin embargo, anotarse lo siguiente: el grupo es básicamente el teatro de los juegos, la esfera donde se verifica la alienación y se articulan estrategias para contrarrestarla; es un intento —siempre fracasado— de hacer de la salvación una aventura compartida, social. La precariedad —o la condición fortuita— de los vínculos establecidos entre los distintos personajes aparece espejada en puentes, ascensores, escaleras, símbolos todos ellos de la provisionalidad, del pasaje. Como tantos otros símbolos, el puente es ambivalente, o más bien plurivalente. Oliveira y la Maga pueden encontrarse en los puen-

tes (madame Leonie, adivina, ha dicho de la Maga: «Ella sufre en alguna parte. Siempre ha sufrido. Es muy alegre; adora el amarillo; su pájaro es el mirlo; su hora, la noche; su puente, el Pont des Arts») (página 18). La vida de la Maga y su relación con Oliveira están ligadas a un puente que es simultáneamente imagen del encuentro y el desencuentro. Allí un personaje (recuérdese el ya remoto antecedente de «Lejana», en *Bestiario*) puede encontrar su identidad o perderla, o simplemente advertir cómo se le revela su naturaleza elusiva. El puente es el sector de la realidad no condicionada, el lugar donde las relaciones se desenvuelven, gobernadas por algo que provisionalmente podría llamarse azar y que está íntimamente ligado al tema de la figura. El puente es el lugar donde el personaje intuye su inserción en la figura, la inoperancia o la amenaza terrible del destino.

En una obra tan distante como *Bestiario* puede encontrarse una frase indicadora de un rasgo ya visible, aunque todavía larvado en el Cortázar de la época. Está en el cuento «Omnibus», donde el autor llama a Clara «sola pasajera en la esquina callada de la tarde» (p. 60). Expresiones de este tipo son ya corrientes en *Rayuela*. He aquí dos ejemplos: «Con ese par de zapatos en la mano del recuerdo...» (p. 19); «Por ese entonces yo juntaba alambres y cajones vacíos en las calles de la madrugada» (p. 24). Los ejemplos podrían multiplicarse. Como puede advertirse, este tipo de narración, al prolongar el espacio físico en el espacio de la memoria, o convertir entes físicos en atributos del tiempo, tiende al desarrollo de una lingüística disidente que sitúa la palabra en el umbral de la representación por sustitución. Las imágenes de Cortázar no aluden —como en Lezama Lima, por ejemplo— a la realidad. *Rayuela* no tiene nada de aquel despilfarro de imágenes suntuosas y centelleantes que confiere a *Paradiso* su carácter de insinuante y elocuente pictografía, según observó Esperanza Figueroa-Amaral. Las imágenes de Cortázar *son* la realidad, una realidad forjada en base a la incorporación de datos del mundo exterior, pero resuelta en una nueva dimensión: «Los distintos tiempos y los distintos espacios se combinan en un ahora y un aquí que está en todas partes y sucede a cualquier hora» (Octavio Paz: *Corriente alterna*). Como en la poesía de Apollinaire, Pound o Elliot, distintos tiempos y espacios encuentran su conjunción favorable en cualquier esquina de *Rayuela*. La imaginación construye así una realidad autónoma y paralela, que es a un tiempo réplica, parodia y crítica de la realidad exterior.

La división de la novela en dos partes subtituladas *Del lado de allá* y *Del lado de acá* reviste un sentido más profundo que el de una mera circunscripción geográfica. El lado de allá es, en su estrato más su-

perficial, París, y el de acá, Buenos Aires. Pero París es también Babilonia, y el mito de la ciudad, el espejo de la aventura, y Buenos Aires, la patria, el hogar, la irrisión del exilio. París es la posibilidad de la cultura, y Buenos Aires, la compulsión de la realidad. *Rayuela* es no sólo como el *Ulysses* joyceano una épica de lo cotidiano. En ella la fascinación de la universalidad y la exploración de la cotidianeidad funcionan como polos no disociables en un particular sistema de tensiones. *Del lado de allá* se operan la reivindicación de la libertad y la crítica de la acción, la primera visible en la no entrega de Oliveira a las emociones suscitadas por la muerte de Rocamadour, por ejemplo, y la segunda, en la aceptación por parte de Oliveira de su condición de extrañado, de espectador lúcido pero no vitalmente comprometido dentro de una realidad de la cual cree haberse liberado, aunque esa contemplatividad suponga la defensa de una supuesta libertad interior nunca verdaderamente conquistada. *El lado de acá* marca para Oliveira el reconocimiento de las limitaciones de la actitud anterior y la entrega a todos aquellos *espejismos* contra los cuales combatió anteriormente: Oliveira compromete su libertad en una aventura con un sustituto de la Maga (Talita), y en la escena final se entrega a una serie de preparativos defensivos que son a la vez una apología hiperbólica y una caricatura de la necesidad de la acción.

La búsqueda también apunta hacia arriba y hacia abajo, hacia el agujero en lo alto de la carpa en el circo y hacia el agujero del montacargas que conduce al infierno refrigerado de la morgue. Por lo que se refiere al circo, está claro que éste representa para Cortázar no sólo el Gran Teatro del Mundo, sino también la Morada de la Ilusión; su paso de allí a la morgue es el último adiós a un mundo —una sociedad— cuyos rasgos engañosos ya no sirven al designio de la reconciliación ni contribuyen al esclarecimiento de los conflictos humanos. En cuanto a la morgue, está claro que ésta es el Gran Teatro de la Muerte y la Morada de la Nada. Ahora bien: *Rayuela* es simultáneamente un grito de angustia frente al vacío y un canto de amor a la vida, una desmitificación de la esperanza que dibuja en hueco la desesperada nostalgia de otro tipo de esperanza menos ilusoria y más comprometedora. Las prevenciones de Oliveira frente al mito de la acción están últimamente referidas al contexto donde esa misma acción se origina: se dirige contra una acción manchada por su propio pecado original.

Esta noción de pecado —que naturalmente no tiene nada que ver con las supersticiones teológicas— está, a su vez, fundada en una visión particular de la sociedad permanentemente sometida a revisión por comparación con cierta abstracción o entelequia no verificable en el

orden de lo real (el modelo ideal aludido por el epígrafe de Lévi-Strauss). Diríase que en su intento de cura del individuo y de la sociedad Cortázar adopta una técnica emparentada con aquella de la acupuntura. Según ésta, el cuerpo tiene doce canales verticales o *meridianos,* y a lo largo de éstos hay 365 puntos, en los cuales la inserción de una aguja puede tener un efecto fisiológico. La acupuntura está fundada sobre la convicción de que las fuerzas del *ying* y el *yang* fluyen a través de los doce canales y deben ser equilibradas con exactitud. *Yang,* según el doctor Saunders, significa «bueno, positivo y también *lado de la luz*», mientras *ying* significa «malo, negativo y también *lado de la sombra*». Cuando el médico diagnostica una concentración excesiva de *yang* en algún lugar, lo que hará será insertar allí una aguja *ying,* y viceversa. Los orígenes de la acupuntura son remotos y misteriosos. El número de *meridianos* coincide con el de los meses y el de los *puntos* con el de los días del año. La ubicación de los *meridianos* y los *puntos,* por otra parte, no sigue ninguna descripción del cuerpo humano aceptada por la medicina occidental. El acupunturista tradicionalmente se ha limitado a diagnosticar y a conjurar la ausencia de equilibrio siguiendo un tipo de empirismo que no excluye la auscultación ni la dialéctica de la aproximación.

El lector puede imaginar ahora una versión cortazariana de la milenaria ciencia oriental, versión que no entra para nada en contradicción con la idea de acupuntura tal cual es tradicionalmente aceptada y que ilumina en cambio con intensidad particular el sentido de las múltiples metamorfosis a que Cortázar somete a sus personajes durante el curso de la novela. Ying, o *lado de la sombra,* es también la esfera de la Gran Costumbre; yang, o *lado de la luz,* el otro lado de la Gran Costumbre, el ámbito de la Gran Locura o la Inmensa Burrada. Sólo un equilibrio de ambos factores puede permitir el funcionamiento de la facultad imaginativa, acceder al cielo de la rayuela. Como los acupunturistas tradicionales, sin embargo, Cortázar no se encuentra en condiciones de definir con una mayor claridad el *yang* y el *ying*; los puntos de colisión identificados por Cortázar son el resultado de otras tantas intuiciones. (Intuición: percepción fragmentaria o insuficiente de una verdad). Cortázar oscila así entre un sinnúmero de actitudes contradictorias; en relación al amor, tan pronto se vuelve lírico como adopta una postura cínica; en relación a los demás, tan pronto reivindica la vocación de la soledad como alega la no disociabilidad de su felicidad con respecto a la de los demás. La explicación de estas contradicciones parecería estar en el método seguido. Allí donde Cortázar observa una concentración excesiva de emociones, una *manipulación de los sentimientos,* clava las agujas del cinismo, establece un

distanciamiento a través de la ironía. Allí donde hay una concentración excesiva de lucidez, una *manipulación de las ideas,* clava las agujas del humor negro, establece un distanciamiento correlativo a través del absurdo. La negativa de Oliveira a llorar cuando muere Rocamadour, o la presencia del tablón durante el episodio de la *anagnórisis,* deben así ser interpretados como otras tantas tentativas de neutralizar unas situaciones aparentemente fuera de control. Son las agujas que conjuran el exacto equilibrio.

Todas estas actitudes, en consecuencia, no sirven para revelar ninguna supuesta esencia del ser o de lo real: son otras tantas vías de aproximación a una realidad evasiva cuya condición parecería identificarse con el concepto de ambigüedad y cuya naturaleza no es distinta a la del tiempo: ignoto y fugitivo. A semejanza de Kafka o Joyce, Cortázar puede indicar con sorprendente claridad las causas de una serie de conflictos; lo que nunca hace (lo que no podría hacer) es señalar cómo hacer para resolverlos. Toda *Rayuela* está así asentada sobre el desarrollo de un cierto número de intuiciones cuya investigación es el propósito de la novela. Ahora bien: toda intuición es una percepción o formulación imperfecta y fragmentaria de un hecho o verdad general verificable. Con la parábola del *ying* y el *yang* Cortázar ha captado integralmente uno de los problemas centrales del hombre y la sociedad en el mundo de hoy, aunque su interpretación del problema pueda ser parcialmente provisional, imprecisa y provocativa. Y es ésa precisamente la cualidad sobre la cual reposa en gran parte la fascinación de la obra: *Rayuela* no es una obra de clausura, sino un libro inaugural. En ella hay pocas, o quizá ninguna certeza, pero hay innumerables sospechas. El libro no puede convencer al lector de nada (en él la prédica está ausente) y, sin embargo, al lector le resulta enormemente difícil sustraerse a su extraño sortilegio. Cortázar no cierra ningún camino, pero inaugura muchos nuevos. Mediante la asimilación a su estética de una técnica similar a la de la acupuntura, el escritor ha sentado las premisas fundamentales de una vasta subversión.

La relación de Traveler con Oliveira adquiere una relativa complejidad desde un principio. Ya en el capítulo 40 Talita llama a Horacio *perfeccionista* (p. 269), y es éste quien en el capítulo siguiente aplica el adjetivo a Traveler (p. 290). En el mismo capítulo 41 Talita formula una pregunta a Oliveira: «—Los carámbanos vienen a ser como los fastigios. / —En cierto sentido sí —dijo Oliveira—. Son dos cosas que se parecen desde sus diferencias un poco como Manú y yo, si te ponés a pensarlo. Reconocerás que el lío con Manú es que nos parecemos demasiado» (p. 297). La relación desemboca finalmente en

el conflicto del doble en el célebre capítulo 56, cuando Oliveira levanta sus defensas en un cuarto del manicomio esperando la visita de Traveler y oscilando sentado en una ventana del segundo piso que va a dar sobre la rayuela. ¿Cuál es exactamente la naturaleza del conflicto? Resultaría difícil explicarlo. Oliveira reconoce en Traveler sus carencias; Traveler y Talita dibujan en hueco la relación de Oliveira con la Maga; son su reverso. Decir que se trata de una suerte de fábula sobre el tema de la unidad perdida sería fácil y tentador, y a la vez quizá sea cierto. Buenos Aires duplica a París como Traveler a Oliveira, Talita a la Maga y el manicomio al circo. La realidad se desdobla y multiplica en imágenes que niegan —y de cierto modo afirman— el principio de identidad. Curiosamente, ninguna de esas imágenes precede o continúa a otra. No son imágenes sucesivas. Todas son igualmente verdaderas, son imágenes simultáneas y correlativas que laboriosamente erigen un mundo de realidades paralelas.

En el capítulo 56 Oliveira da con el punto de intersección, el punto exacto donde las paralelas se juntan. En el territorio que avanza (Traveler) ve simultáneamente una amenaza y una esperanza. Su inminente llegada está vinculada a la duplicación del sueño en la vigilia y viceversa. Despertar para siempre en el sueño o dormirse para siempre en el despertar. Oliveira sabe que entre el territorio de Traveler y su propia zona hay una insalvable disparidad. Su salvación está (lo intuye) en el salto de lo uno hacia lo otro, o de lo otro hacia lo uno. A la vez las coordenadas espacio-temporales cierran esa posibilidad. Oliveira y Traveler son imágenes *complementarias* y *sincrónicas* de una misma esencia. Como el racionalismo y la magia, Traveler y Oliveira se buscan y necesitan, pero también se rechazan o secretamente interdestruyen. La relación está apoyada sobre la nostalgia de la unidad perdida y la utopía de una síntesis posible. Esa síntesis a la vez es aludida en algún momento como el salto en el vacío que Oliveira literalmente da (o deja de dar, que para el caso es lo mismo) en la página final del capítulo. El cielo de la rayuela es la utopía. Todo este aspecto de la novela está vinculado con una segunda utopía, la de Ceferino Píriz, y con la crisis del concepto mismo de utopía y salvación en el pensamiento occidental. Un sumario vistazo a la literatura de tradición utópica y *salvacionista* (con perdón de la palabra) servirá quizá para aclarar un poco esa afirmación.

Para Oliveira el descenso interior supone la inhibición frente al mundo exterior: «En la más completa libertad aparente, sin tener que rendir cuentas a nadie, abandonar la partida, salir de la encrucijada y meterse por cualquiera de los caminos de la circunstancia, proclamándolo el necesario o el único. La Maga era uno de esos caminos,

la literatura era otro (quemar inmediatamente el cuaderno aunque Gekrepten se retorciera las manos), la fiaca era otro y la meditación al soberano cuete era otro» (p. 340). La paradoja de la libertad queda espejada en la posibilidad del gran salto hacia el vacío. Oliveira busca en el sacrificio de la libertad condicional (de su disponibilidad) la posible epifanía que paradójicamente puede restituirle la libertad total. ¿En qué consiste exactamente esa epifanía, qué busca Oliveira? El propio Cortázar no podría decirlo. Oliveira busca algo de lo que carece, y precisamente esa carencia determina el no-conocimiento del objeto de la búsqueda.

Puede aventurarse una hipótesis. En la literatura utópica tradicional (Thomas More, Campanella), siempre la sociedad suponía no un orden perfectible, sino un orden ya perfecto imaginado por un pensador cualquiera. Las utopías clásicas resultaron de una gran importancia para el desarrollo de la sociedad. El sufragio universal, la separación de poderes, la emancipación de la mujer, la liquidación de la propiedad privada de los medios de producción (y a veces de la propiedad sin más), la pensión a la vejez, etc., todas estas ideas fueron formuladas por primera vez por algunos de los clásicos de la literatura utópica. La sociedad está hoy perfectamente al tanto de todo lo que su progreso debe a la literatura utópica. Sin utopía, la noción de pogreso no existiría. La paradoja central consiste en que toda utopía, para alcanzar la felicidad, postula una disciplina de hierro, la subordinación integral a unas ciertas normas. En ella no existe el derecho a la disensión. La utopía clásica *supone el estado totalitario*. Esta búsqueda de la perfección a través de una aceptación ciega de categorías como la disciplina vino finalmente a desembocar en experiencias como la del Tercer Reich. Los herederos de aquellos que habían preconizado la utopía se volvieron antiutópicos. Nikolai Berdiaef escribió: «Las utopías parecen mucho más realizables de lo que anteriormente supusimos. Ahora debemos afrontar un problema doloroso en otro sentido: cómo evitar su concreción en la práctica.»

La literatura utópica de este siglo está en las antípodas de la del diecinueve o los siglos anteriores. La tendencia se ha invertido. Así como la utopía clásica propugnaba un concepto de disciplina feroz, ésta postula una anarquía rayana no pocas veces en el delirio. El *slogan* característico del pensamiento utópico moderno es el *Do it!* americano, relativo a cualquier cosa que a cualquier individuo pudiera ocurrírsele hacer (Charles Reich: *The greening of America*). Este grito enlaza con el pensamiento de Nietzsche y una longeva tradición de literatura más o menos irracionalista y marginal. Así como el riesgo central de la utopía clásica está en su negación de la libertad, la utopía moderna,

con todo su énfasis puesto sobre la libertad, puede ser rechazada en vista de su irrelevancia. La crítica fundamental de la utopía clásica se encuentra en el informe de Ceferino Píriz sobre «La luz de la paz del mundo». La historia de Oliveira, a su vez, ilustra sobre la irrelevancia de una insurrección estrictamente individualista, puntualizando a la vez cómo un orden que no se proponga en última instancia el enriquecimiento interior del individuo no es digno de ser tomado en cuenta.

El empleo de la tecnología con fines antihumanísticos, imperialistas y reaccionarios, y su contribución a forjar un orden alienado y cosificado en el que no hay cabida para la libertad y el desarrollo de las fuerzas genuinas del progreso como lo son el arte y la cultura, han motivado una reacción comprensible que tiende hoy a explicarlo todo en nombre de un desaforado *ESPIRITU*. Con la misma iracundia con que un agitador del siglo pasado podía sostener que la solución de los problemas de la sociedad y el individuo consistía en una ración adecuada de pan con mantequilla, hoy los *espiritualistas* (reverso de los antiguos *economistas)* postulan como solución el rechazo del pedazo de pan y el retorno a la tradición del ayuno. Aparte del obvio insulto que esta *mandalofilia* maniquea supone para millones de asiáticos, mandalófilos por fatalidad, el planteamiento no afecta al núcleo del problema: la necesidad de una síntesis entre el comunismo económico y la libertad individual. En las páginas finales de su *República,* Platón ve en ella su contribución a la edificación de una ciudad mejor dentro del corazón del hombre. Hoy esos descensos al corazón del hombre, a aquello que Joseph Conrad llamó *the heart of darkness,* han perdido su carácter ingenuo. Otro tanto ha ocurrido con la revolución: en la medida en que ésta se fije como meta objetivos estrictamente económicos, su lucha estará al servicio de la enajenación y el despotismo de una razón pragmática y abusiva.

En *Los premios* la reflexión estética aparecía ya ligada a la tradición, como crítica e irrisión de no pocos de sus valores. López recuerda a Trejo como «el peor alumno de la división y autor más que presumible de ciertos sordos ruidos que oír se dejaban en la clase de historia argentina» (p. 14). El párrafo alude a una marcha militar, «San Lorenzo», pero aquí los «sordos ruidos de clarines y de aceros» se han convertido ya en expresión de las miserias de la fisiología. Una segunda alusión a otra marcha militar se encuentra en el capítulo tercero de *Rayuela*: «La estupidez del héroe militar que salta con el polvorín, Cabral, soldado heroico cubriéndose de gloria, insinuaban quizá una supervisión, un instantáneo asomarse a algo absoluto» (página 34). En el capítulo 18 de *Rayuela* una vertiginosa divagación

sobre la *pureza* concluye en un intempestivo «entender el puré como una epifanía» (p. 92), resultado de un juego de palabras que no supone (como algún crítico observó) la libre asociación, sino exactamente todo lo contrario: una asociación intencionada. En estas páginas no faltan las alusiones a Gertrude Stein («a rose is a rose is a rose»), a T. S. Eliot («April is the cruellest month»), a Rilke («Y esto se llama perro y esto se llama casa»), etc. (2). Curiosamente, y ésta es una de las contradicciones fundamentales del arte cortazariano, toda su obra es una suerte de lamentación por la decrepitud del instinto y el estereotipamiento de la cultura, etc., expresada en páginas que hasta en sus frases más sencillas *suponen la cultura,* de ella se nutren y en ella sobreviven. Aunque Cortázar se burle constantemente de los libros (e incluso en *Historias de cronopios y de famas,* como ya se ha visto, llegue a denunciarlos como un peligro), es sumamente improbable que una persona que no posea una cultura bastante considerable consiga pasar por ejemplo del capítulo segundo de *Rayuela.*

En efecto, su frescura narrativa no implica el rechazo de la tradición o la ausencia de una técnica compleja y elaborada o un designio ciegamente esteticida. Implica, por el contrario, justamente un triunfo de la técnica, una inteligente y meditada asimilación de los valores rescatables de la tradición, una exploración minuciosa de las posibilidades de la estética. En una conversación entre Paula y Raúl en *Los premios* (p. 241 y ss.), aquélla explica cómo lo que le molesta de la literatura no es la manipulación de personajes y situaciones (de hecho tal manipulación es inevitable), sino el hecho de que tal manipulación resulte visible. *Rayuela* o *62/Modelo para armar* son excelentes testimonios de la aplicación de tal principio. Son novelas superelaboradas y entre las más complejas de toda la literatura contemporánea. Pese a eso, la mano del autor no resulta particularmente visible en ninguna parte. Cortázar puede pensar con la engañosa desenvoltura de un cronopio, pero a la hora de escribir, su inaudito rigor es el de un matemático o un miniaturista medieval.

A partir de *Rayuela* el estilo de Cortázar cobra un aire inconfundible que ya nunca ha de abandonarlo. Ese aire particular está determinado básicamente por dos factores: un empleo peculiar de los tiempos y modos verbales y un carácter no pragmático del discurso. En el capítulo primero de *Rayuela,* Oliveira recuerda. Su evocación se dirige por momentos a la Maga, a una lejana muchacha llamada

(2) La novela recoge, a veces algo desfigurados, versos de San Juan de la Cruz y Darío, Góngora, Raúl González Tuñón, etc., alude a docenas de cuadros, libros, escritores y artistas de todas las épocas y gustos, recoge palabras (e incidentalmente breves intercambios verbales o trozos de canciones, etc.) en no menos de cuatro idiomas, se maneja con no escasos tecnicismos, etc.

Gekrepten, a un viejo par de zapatos; salta indistintamente de uno a otro interlocutor. Correlativamente, sus verbos cubren todos los matices de la condicionalidad. Ambos recursos fueron ingenua y abusivamente utilizados por algunos escritores decadentes de fines del siglo pasado y comienzos del actual. En Cortázar este estilo reviste una engañosa simplicidad y un sentido profundamente delimitado. A veces, curiosamente su prosa habla como una condesa de Marivaux; su oración se extiende en asimétricas y pausadas volutas que tienden a reproducir fonéticamente el ritmo de la percepción o la evocación. Surge como una instantánea del pensamiento en el momento de su génesis, y lleva a cabo por lo tanto una exploración de lo inconsciente sin echar mano a ingenuos automatismos. Se trata, pues, de una asimilación *integral y no ingenua* de los rasgos fundamentales de la revolución surrealista. Bajo este aspecto Cortázar significa para la novela hispanoamericana lo que César Vallejo significó en su día para la poesía, aun en el estadio engañosamente hermético de *Trilce:* el rescate de una imagen que reproduce la posibilidad de una realidad que se desdobla infinitamente. El único límite para su complejidad son las fronteras mismas del conocimiento y de la percepción.

El entramado de *Rayuela,* como después —y en mayor grado aún— el de *62/Modelo para armar,* reposa en buena medida sobre el empleo de aquello que C. G. Jung llamó «coincidencias significativas» y que, como se ha visto en un artículo anterior, estaban ya presentes en un libro como *Los premios. Rayuela* se abre con una de estas situaciones, una de estas coincidencias es su punto de partida: «Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas, y que la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo de dentífrico» (p. 15). Oliveira y la Maga andan sin buscarse, pero saben que van a encontrarse. Naturalmente el encuentro ocurre en la cintura de un puente, como habrá de ocurrir más tarde, en la segunda parte del libro, en Buenos Aires, cuando Talita y Oliveira se encuentren —o desencuentren— en el puente construido por éste y Traveler. Los episodios de la novela tienen una organización casi matemática montada sobre el juego de las asociaciones verbales cortazarianas. Estas no tienen nada de automáticas, aunque su carácter vertiginoso induzca al lector a sospecharlo. Son asociaciones perfectamente controladas. De la herencia surrealista Cortázar no ha recogido la fácil y remanida retórica seudovanguardista de las imágenes gratuitas, sino su lección

más original y profunda: la concepción de la palabra como crítica y abolición de todas las fronteras, como libertad en acción.

«Las babas del diablo» es quizá el cuento más explícitamente revolucionario de los cinco recogidos por Cortázar en *Las armas secretas,* y quizá también el que más claramente expresa una nueva actitud ante el lenguaje que se expresará posteriormente en un célebre pasaje de *Rayuela* y en las conversaciones de Calac y Polanco en *62/Modelo para armar.* Aunque ésos sean los únicos pasajes en que esta nueva actitud se traduce en designio creativo, ella permea sin embargo toda su obra a partir de las *Historias de cronopios y de famas,* y es igualmente visible en una cantidad de detalles menos llamativos. He aquí un párrafo singular del cuento ya mencionado: «Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos» (p. 520).

Para comprender el porqué de este sorprendente párrafo inicial de «Las babas del diablo» resulta imprescindible revivir, aunque sólo sea de pasada. la memoria del fundador de la semántica general, el difunto conde Alfred Korzybsky, físico y matemático de origen polaco, cuyo genio —quizá en razón de la imprevisibilidad de no pocas de sus teorías— no ha recibido hasta hoy la atención que tan absolutamente se merece. Sus tesis sobre el lenguaje, sumariamente enunciadas por Henry Grunwald *(Down with media),* vienen a proclamar lo siguiente: «nuestro lenguaje no refleja la realidad, y su estructura no se corresponde a la del mundo visible o invisible. Su gramática, basada en la lógica aristotélica, implica conceptos filosóficos primitivos ligados al pasado precientífico. Todo esto conduce a frustraciones y trastornos emocionales conocidos bajo el nombre de *shock semántico*». En el plano de la literatura esta misma observación indica los límites de la expresión y el porqué de su dificultad, y entre otras cosas, legitima los innumerables atentados contra el lenguaje ya institucionalizados en la literatura de lengua española por creadores como César Vallejo. En efecto, para paliar ese factor de perturbación o desorden, Korzybsky propone algunas triquiñuelas lingüísticas. Puede tomarse por ejemplo un par de versos de alguna típica canción popular: «Bajo la luz de París / ya no seré la que fui.» En la versión de un discípulo de Korzybsky, los versos quedarían transformados más o menos de la siguiente manera: «Bajos la luz_4 de/en $París_3$ ya nos seré/ía/aba las que fui.»

«Bajos» en plural, porque la luz es un singular colectivo. «Luz» tiene distintas acepciones, y, en consecuencia, a juicio de Korzybsky, sería necesario numerar, aunque sólo fuera mentalmente, estas distintas acepciones, a fin de disipar todo posible malentendido; así Luz$_1$ sería el fenómeno natural; Luz$_2$ la luz artificial exterior; Luz$_3$ la luz artificial interior; Luz$_4$ la suma de encantos de una cosa, lugar o persona, etcétera. «De/en» porque la Luz$_4$ de/en París$_3$ no sólo ilumina, sino también envuelve a la persona en una loca algarabía. «París», como en el caso de luz, debe ser numerada: París$_1$ ciudad de Francia y capital del país; París$_2$ centro internacional de la costura; París$_3$ ciudad de Jauja para los madrileños, etc. «Nos», porque en realidad esa transfiguración no implica la negación de una persona (la que la cantante es), sino de una serie de personas: la que ella es tal cual es, la que es para aquel a quien se dirige, la que será para los parisienses cuando arribe, la que es para Dios y para el diablo, etc.; «nos» en plural, pues. «Seré/ía/aba» porque la acción es simultáneamente futuro y posibilidad, vale decir, posibilidad realizable en el futuro, y también pasado, puesto que ya se ha realizado en el designio de la cantante, lo cual, para no alterar la raíz, exige la creación de un neologismo, y «seraba» vale por «fui». Etc.

Puede conjeturarse que es un planteamiento similar —en el supuesto de que Cortázar no conociera a Korzybsky, lo que induce al novelista a comenzar «Las babas del diablo» con el párrafo anteriormente transcrito, como a prodigarse, ya desde *Bestiario* (cfr. «Lejana»), fecha en que sin duda no conocía al polaco, en curiosos palindromas que pueden pasar por equivalentes menos elaborados de las triquiñuelas apuntadas. Así en *Rayuela* el escritor sorprende al lector con esta imaginativa versión de un original lamentablemente no conservado: «Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplimiendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomarina al que se le han dejado caer unas fílulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayustaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. Evohé! Evohé! Volposados en la cresta del murelio,

se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenanban hasta el límite de las gunfias» (p 428).

No todos los juegos lingüísticos cortazarianos cumplen una misma función o responden a un mismo propósito. Sus motivaciones y fines son enormemente variados y en algunos casos, como se verá, de una gran complejidad. La aparición de esos ya legendarios vocablos con haches aparentemente arbitrarias se produce por primera vez en el capítulo 36 de *Rayuela:* «el kibbutz del deseo no tiene nada de absurdo; es un resumen, eso sí, bastante hermético de andar dando vueltas por ahí, de corso en corso. Kibbutz, colonia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final, donde salir al aire de la noche con la cara lavada por el tiempo, y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada, abrirse a la cristalización del deseo, al encuentro. 'Hojo, Horacio', hanotó Holiveira...» (p. 239). La segunda está poco más adelante en el mismo capítulo: «Y aunque Holiveira desconfiara de la hebriedad, hastuta cómplice del Gran Engaño, algo le decía que allí también había kibbutz, que detrás, siempre detrás había esperanza de kibbutz» (p. 247). Como se observará, las dos apariciones de las haches van ligadas a las dos menciones al *kibbutz del deseo:* marcan las distancias de Oliveira frente a él. Para no incurrir en una expresión ampulosa, pretenciosa o simplemente abstracta o metafísica, Cortázar ha ideado un medio no sólo ingenioso, sino de una gran eficacia. El lenguaje es no sólo un instrumento para la expresión de determinados valores; es la base en que ellos se sustentan, y eventualmente, como en el caso presente, crítica de los mismos. Como oportunamente señalaba Juan Goytisolo en uno de los ensayos recogidos en *El furgón de cola,* la crítica de los valores debe darse a partir del lenguaje o verificarse en el seno del propio lenguaje. La crítica debe fundirse con el objeto que la origina, encarnar en la contradicción. La palabra de Cortázar es a un tiempo objeto de la crítica y vehículo de la misma: es contradicción encarnada.

Las asociaciones cortazarianas son laberínticas y a veces difíciles —cuando no imposibles (al menos con los datos de que el crítico dispone)— de explicar. Tómese, por ejemplo, el capítulo 142. La suma de las cifras da siete. El capítulo describe un diálogo entre Ronald y Etienne. Hay exactamente 13 intervenciones, numeradas en forma ascendente de 1 a 7 y a partir de allí descendente hasta 1 otra vez. Las intervenciones 1 y 1' (13) y la 7 corresponden a Ronald. La 1 contiene una negación duplicada por 1'; la 7 contiene una afirmación. Ronald consta de seis letras. Si se sustrae el valor de la negación al

de la afirmación se obtiene la suma aritmética de su nombre. Un punto de equilibrio, en consecuencia, es el 6, ya que las dos réplicas así numeradas (correspondientes a Etienne, cuyo nombre consta de 7 letras) delimitan y matizan el valor de la afirmación (7), concebida a su vez como réplica a aquel cuyo nombre tiene un valor aritmético de siete. Hay, pues, una negación recíproca entre el número de las intervenciones y el valor aritmético de los nombres de quienes hablan, sin olvidar que las intervenciones son 13 y ése es también el valor aritmético de los nombres de Etienne y Ronald sumados. Siete es también el número de letras del título de la novela y el resultado de sumar las cifras del capítulo (34) en que el 142 se continúa. Como en el sistema cortazariano el número de ese capítulo va precedido de un guión (-34), y 7 es la suma de las cifras del capítula 142, el resultado es cero. Encerrado entre dos 7, uno de signo positivo y otro negativo, y articulado en torno a una numeración cuyo eje es otro 7, el capítulo queda simbólicamente anulado. De hecho todo el diálogo es la exposición de una duda o una laboriosa incomprensión (3).

El lenguaje de Gregorovius es otra crítica del lenguaje, lleva implícita la negación de aquello que intenta transmitir. Gregorovius habla y actúa con una suerte de corrección apática, una cauta discreción que roza ininterrumpidamente la total insinceridad. Desde luego esta insinceridad no tiene nada que ver con el hecho de que Gregorovius viva rodeándose de miterios baratos, se haya inventado una madre en Glasgow y otra en Odessa y una agitada infancia en Herzegovina o la Transilvania. Desde luego la insinceridad nunca se ha identificado para Cortázar con la mentira. Cortázar —y en eso continúa una longeva tradición de la gran literatura en la cual sobresalen, por no mencionar sino dos nombres, Valle-Inclán y William Butler Yeats— identifica insinceridad con falta de pasión. La verdad puede ser insincera: el ejemplo típico es el lugar común. Ya Wordsworth habló de la necesidad de rescatar las grandes verdades de la impotencia en que las ha sumido su aceptación universal. Gregorovius no desafía la gramática cuando habla; no viola ninguna disposición cuando actúa.

---

(3) Por cierto, no faltan antecedentes de este tipo de construcción en la literatura occidental. Un ejemplo —entre los más simples— puede encontrarse en el poema de Guy Cabanel «El cocodrilo». El poema comienza con una afirmación: «Le seuil de glace ouvre sur le tragique dédale», cuestiona esa aseveración inicial en un verso que ocupa exactamente el centro del poema, «Qui sait si le seuil de glace ouvre sur le tragique dédale», y concluye con una repetición del verso inicial. El laberinto del significante encuentra así su correlación en el laberinto del significado. Una formulación más altamente elaborada del procedimiento —también en una dimensión menos ingenua— puede encontrarse en la narrativa de Joyce. (Cfr. HARRY LEVIN: *James Joyce: a critical introduction*, 1960, y J. H. MATTHEWS: *Surrealist poetry in France*, University of Siracusse Press, 1969.)

Su atributo más notorio es la cautela, atributo de famas, nunca de cronopios. Confrontado con la naturaleza cronopil de la Maga, este rasgo de Gregorovius se manifiesta inmediatamente. He aquí un ejemplo. La Maga recuerda la canción «Les amants du Havre»:

«—Bonito —dijo Gregorovius, indiferente.

—Sí, tiene una gran filosofía, como hubiera dicho Ledesma. No, usted no lo conoció. Era antes de Horacio, en el Uruguay.

—¿El negro?

—No, el negro se llamaba Ireneo.

—¿Entonces la historia del negro era verdad?

La Maga lo miró asombrada. Verdaderamente Gregorovius era un estúpido» (p. 152).

En un pasaje del capítulo 31, durante una conversación con Gregorovius (el hombre que «hacía mucho que había renunciado a la ilusión de entender, pero de todos modos le gustaba que los malentendidos guardaran un cierto orden, una razón», p. 214), Oliveira saca del bolsillo un viejo recorte de un periódico porteño listando las farmacias de turno. Menciona cuatro, situadas respectivamente en las calles Reconquista, Córdoba, Esmeralda y Sarmiento. A continuación llama a cada uno de estos términos *instancias de la realidad* y procede a explicar sus distintas secuencias. Aquí la farmacia es una metáfora de la palabra: figura pero no presencia. Como aquellos personajes de Donoso que al cambiar sus disfraces van sucesivamente revelando tantas y tan diversas facetas de su yo que éste acaba por configurarse en una suerte de proyecto de autoabolición, también la búsqueda de Cortázar empuja la palabra hacia su destrucción, la somete a tantas y tan curiosas metamorfosis que de repente ésta puede significarlo nada o todo: es la experiencia del vacío encarnado, de ese mundo de vagas intuiciones, piruetas hacia el absurdo, telepatías, coincidencias significativas y que es el reverso de la realidad. Lo que se ha bautizado el vacío en Cortázar es la morada de lo indeterminado, del espíritu en proyecto o, como decía Baroja con su lenguaje de herrero, el «taller donde se forjan las esencias puras del ser». Al otro lado de la realidad aguardan la felicidad o la locura, la epifanía o la muerte. La palabra es no sólo vehículo de esa búsqueda, sino también su implicado testigo: es un objeto consciente de su condición, rebelado y ambiguo, asignificativo y trascendente. Cortázar no busca, como observó Octavio Paz, un arte total, como querían los románticos, sino un arte de la totalidad. Su camino para arribar a él es lo fragmentario. Búsqueda típica en todo caso del mejor arte

moderno, siempre a mitad de camino entre la pasión de lo general y la fascinación de lo particular, la intuición del absoluto y el delirio de la singularidad. La palabra encarna el vacío y potencia la contradicción. Critica la paradoja de su propia gratuidad.

«—Uno cree que va a explicar algo, y cada vez es peor.

—La explicación es un error bien vestido —dijo Oliveira—. Anota eso» (p. 329).

Cortázar encarna, como ya se ha visto, en el informe de Ceferino Píriz la crítica de la utopía clásica y en la abyección y la locura (o suicidio) de Oliveira la crítica de la utopía moderna. A la vez la Maga, una suerte de representación del instinto poético puro, encarna la no viabilidad de una experiencia fundada en la disociación con el pensamiento utópico (4). El lenguaje es la morada donde estas y otras tendencias encontradas se dan cita para asistir, en el rito de su propia disolución, a la necesidad y la esperanza de reformulación de unos métodos de conocimiento y de acción viciados por la arteriosclerosis del ser cosificado en el ámbito siniestro de la sociedad industrial. En última instancia, esta novela no supone, sin embargo, una meditación sobre las relaciones del arte con la espontaneidad o la experiencia histórica. Para establecer esa relación, el autor hubiera encontrado medios infinitamente más simples, concisos y directos. Es posible que la evaluación más exacta del significado de *Rayuela* esté de algún modo adivinado en las palabras ya citadas de Claude Lévi-Strauss: «Ella nos ayuda a construir un modelo teórico de la sociedad humana (y del individuo y su lenguaje, cabría agregar), que no corresponde a ninguna realidad verificable, pero con cuya ayuda llegaremos a discernir cuanto hay de original y de artificial en la naturaleza actual del hombre, y a conocer mejor un

---

(4) La Maga vive en una suerte de epifanía incomunicable e inabordable, y aparece como ligada a Horacio sólo por vía del instinto, en la fugacidad del encuentro sexual. En la página 45 Cortázar lo puntualiza claramente: «... entonces la única posibilidad de encuentro estaba en que Horacio la matara en el amor donde ella podía conseguir encontrarse con él, en el cielo de los cuartos de hotel se enfrentaban iguales y desnudos y allí podía consumarse la resurrección del fénix después que él la hubiera estrangulado deliciosamente, dejándole caer un hilo de baba en la boca abierta, mirándola extático como si empezara a reconocerla, a hacerla de verdad suya, a traerla de su lado.» La historia de la Maga (y sus fracasos) puede así ser interpretada como una crítica de las limitaciones del pensamiento mágico, e incluso de cierta mandalofilia hoy en boga entre algunos sectores mentalmente subdesarrollados de la intelectualidad occidental. El propio Cortázar se ha preocupado por marcar sus distancias frente a esta nueva mixtificación: «No cuento con el peso de la mera tradición occidental como un pasaporte válido, y estoy culturalmente muy lejos de la tradición oriental, a la que tampoco le tengo ninguna confianza fácilmente compensatoria» (L. Harss: *Los nuestros*, p. 300).

estado que no existe, que quizá no ha existido nunca, que probablemente no existirá jamás, y sobre el cual no obstante es necesario tener nociones precisas a fin de juzgar con claridad sobre nuestro estado presente (5).

JUAN CARLOS CURUTCHET
Alenza, 8, 5.º C
Madrid-3

(5) Para posibilitar un nuevo modo de vida es suficiente con mostrarlo. Distintos pensadores han observado una cierta relación entre el sentido de esos nuevos modelos visuales de conducta y la función de la pintura en tiempos primitivos. ¿Retorno a la magia? No es ésta la ocasión para discutir tan espinoso problema, pero sí para recalcar un hecho importante. Junto con muchos otros grandes artistas de su tiempo, Cortázar participa de un vasto movimiento de insurrección contra las limitaciones de la racionalidad (o, más exactamente, de un cierto concepto de la racionalidad). En su caso particular, el menoscabo de la razón no se da en beneficio de lo mágico. Su actitud en sí es ya crítica. Cortázar impugna la racionalidad corriente precisamente en razón de su inanidad, y a la vez postula la complementariedad del pensamiento mágico y el pensamiento racional. La búsqueda de una síntesis similar está en la raíz misma de toda la gran literatura de este siglo.

LOS TRUCOS DE LA MUERTE
(1967-1971)

DULCE PAJARO DE JUVENTUD
(Madrigal para un esqueleto)

Cumple la mañana su implacable tarea
de desvelar el fraude del alcohol y la noche.
Se descubren los huesos su torpeza
y la saliva está viuda de la lengua.
El amor, es más frágil que su nombre,
y zarpa de soledad araña el sexo.
Cuando, de pronto, tú surges y feliz te presentas,
espectro de olvidado bufón, zorra de muerte.
Llegas teñida de mentira y de ti misma,
amiga, querida amiga para fiesta de amigos,
recorriendo el salón, sus voces disecadas,
cuando todos sentimos una absurda nostalgia
en la noche delirante del sábado,
de un sábado distinto donde nunca estaremos.
Puta —no en su honesto sentido declarado—
lloras sobre un pecho, sobre un hombro, sobre una mesa rota,
lloras tu distante marido, lógicamente huido,
la ingratitud, comprensible, de tus hijos.
Folletín de soledad, buscas carne más fresca:
no dinero para pagar tu cama,
cama donde se pague tu dinero.
Dulce pájaro de juventud, desván de arrugas,
buitre que la carroña repudiara,
me miras, con rentada alegría me saludas,
sollozas con ternura y es tu mano un cuchillo.
Hay un sapo llorando donde empieza tu pecho
y alacranes de esperma prestan forma a tus lágrimas.
Sobre una apagada calavera girando,
girando idiotamente, como el disco que gira,
con su sonido roto de música imposible,

girando idiotamente como gira la tierra,
avanzas hacia mí, me tomas en tus brazos,
me regalas tu aliento de vino fermentado
y olvidamos la vida, su vieja cicatriz.
Pasión para este vaso, pasión donde no beso,
entre rostros borrados, garabatos de sueños,
te saludo mi amor, yo también te saludo,
y observo tu cadáver, su perfecta conducta,
su apariencia tranquila, su respirar medido.
Imagino en mi lengua con sabor a desierto
—oh flor ya desflorada, simiente de la piedra—
el final más hermoso que tu mirada invoca:
relicario y gusanos, midiendo tu estatura,
mutilando curiosos la piel de tu fantasma,
incrédulos mirando tu furia corrompida,
la tenaz masturbación de tu esqueleto.

VALS EN SOLITARIO

Para Clara Abril de Vivero.

Extraño ser, y extraño amor, tuyo y mío,
absurda historia, delirantes imágenes,
remotos pasajeros en un tren sin destino,
compañeros entonces, unidos y tan lejos,
al filo de la vida, donde duerme el silencio.
Suene por ti, interminable, un vals,
suenen por ti incansables violines,
suene una orqueta en el salón enorme,
suenen tus huesos celebrando tu espíritu.
Una copa de tallado cristal, alzada al cielo,
brinde por tu azul adolescencia disecada
y madera y metal festejen tu retrato,
de borrosa figura y suave pelo oscuro.
Suene, suene hasta el fin, el largo trémolo,
la delicada melodía, vagorosas nubes de pasión,
bañando de alegres lágrimas tus ojos imposibles,

dibujando en tus labios un deseo perdido,
entrega fugitiva, besando sólo el aire.
Vals en el tiempo y en la dicha sonámbula
de la eterna alegría y la más tersa piel,
riendo bajo luces de radiantes reflejos,
inmóviles estrellas en la noche fingida.
Música y sueño, sueño en tecnicolor, ingenuo y cursi,
tan cursi y tonto que llena de ternura
en algunos momentos del todo indeseables,
cuando vivir resulta un sueño más grotesco,
ligeramente ebrio, cuando no espero nada.
Oh amor de Mayerling y antigua Viena,
dulce Danubio y fuegos de artificio.
Oh amor, amor al amor, que te conserva,
como un oculto talismán y mariposas disecadas.
Extraño ser, extraño amor, extraña vida tuya.
Una gota de sangre en una copa de champán,
el ruido de un disparo irrumpiendo en la música,
un helado sudor tras las blancas pecheras,
no podrán detenerte, hacer cambiar tu paso.
Tú seguirás, sobre ti misma, bailando siempre,
soñando siempre, soñando enloquecida,
aunque caigan, con estruendo de cascote y tierra,
los decorados techos, las gráciles arañas,
y rasguen lentamente tu rostro los espejos
y en un quejido mueran las cuerdas y sus notas.
Tú seguirás, eternamente sola y desolada,
girando entre las ruinas, evocando otras voces,
sonriendo a fantasmas con tímida esperanza,
en helados balcones abrazada a tus brazos.
Verás borrar la noche, su temblor inconstante,
y otra luz, turbia luz, iluminar tu reino.
Su terquedad cruel descubrirá las ruinas
y la verdad del tiempo detrás de tus pupilas.
Pero tú seguirás sin detenerte nunca,
fantasma ya tú misma, en el gris de la sombra,
altiva la cabeza sobre el cuello intocable,
girando para siempre, bailando para siempre,
frente a la sucia realidad de la muerte,
frente a la torpe mezquindad de los hechos.
Tú seguirás, extraño ser, extraño amor,

danzando sola, escuchando impasible
ese vals de derrota, extraña amiga,
ese vals de derrota, tu más cierta victoria.

LOS TRUCOS DE LA MUERTE
(Tijuana)

Para Vivian y Antonio Ramos
y para Ed Baker.

Cuando tocas la copa de cristal, tocas la muerte,
en el tequila transparente, en el mezcal amargo, bebes la muerte,
en tu frente y mis manos, en los ojos que miran,
un desierto se agrieta con muñones de muerte.
Suena la música en cuerdas de la muerte
—de la muerte más clara, más muerte de sí misma—
y es la sal de repente su pesada ceniza,
y el limón más amargo su sabor desvelado.
En esta noche con su pañuelo azul y su boca pintada,
la muerte nos saluda alegre tras la mesa.
Y nada podemos hacer, nada puede ayudarnos,
porque hemos venido aquí para encontrarla,
para verla pasar y pasear por estas calles,
para oírla cantar, reír en las botellas,
bajo la luna falsa de neón y cansancio.
Multiplicada muerte, morena o pelirroja,
moviendo terca sus pechos, la furia de sus muslos,
entre sudor de rostros al pie de su condena.
Besa, besa su sexo, tú, que estás más cerca,
pudridero de alcohol, turbia mirada,
húndete, muérete, resucítate, al filo de tu lengua,
allá donde palpa y devora y resbala,
allá como un hocico insaciable de perro
hoza y desgarra la oveja desventrada,
sus grotescas patas donde silba el viento,
allá donde los huesos quebrantados del perro
y sangre sucia y apagado pellejo,
son en la carretera cubil de zopilotes,

oscura forma inmóvil, aletazos de sombra,
besa, besa, húmedo pelo, piel de tu destierro.
Cuando tocas la copa de cristal, tocas la muerte,
la muerte con su sombrilla rosa en el oculto callejón,
la muerte con los labios perdidos de una canción sin nombre,
la muerte —parece tan sencillo— simplemente la muerte.
Pero hemos venido aquí, tal vez sin conocerlo,
para ahogar para siempre el terror de sus gestos,
hemos venido a conjurar la vida,
el miedo hipócrita a nuestro único dominio.
Hemos venido a aceptar la verdad que no existe,
la huella de una huella, la saliva de un sueño.
No duerme la ciudad, no está despierta,
y un remoto reloj mide inútiles horas,
mide el tiempo de nada, la realidad vencida,
calendario implacable de números vacíos.
Cuando tocas la copa de cristal, tocas la muerte,
y hay un cierto valor y cierta complacencia
en oír tiernamente crujir el esqueleto,
esperpento de muerte, imagen de la vida,
mientras habla el silencio con frases que ignoramos
y golpean las luces con su hueco de ola.
Cuando tocas la copa de cristal, tocas la muerte,
y un trago lento alienta su derrota,
esparciéndose espeso sobre el sexo apagado,
la oveja sin pupilas, el negro zopilote,
el perro y su carroña, las moscas de su lengua.

NOTICIA DE LA MUERTE EN UN PERIODICO

(Homenaje a Ernest Hemingway)

El viejo cazador cantaba
una canción alegre,
—recuerdo de su pasada juventud—
mientras armaba el rifle.
Frente a frente, inmóvil,
un león le miraba, impasible
observaba sus controlados movimientos.

El viejo cazador siguió cantando
mientras las balas iban entrando en la recámara.
Un segundo, tal vez culpa de la canción,
recordó su juventud, su vida
como una vaharada de pólvora y alcohol.
Montó con lentitud el arma y apuntó con cuidado,
sus dedos, firme y delicadamente, casi un arte, apretaron el gatillo,
—el león seguía quieto, delante, contemplándole—
sonaron dos disparos en el amanecer.
Astillas de hueso, pelo y piel, saltados dientes,
pequeños fragmentos del cerebro, gotas de sangre,
se esparcieron por el amplio espacio.
Al día siguiente, todos los periódicos del mundo
anunciaban con tristeza la muerte de un león.

UN AÑO DESPUES DE YA NO VERTE

(Corrido mexicano)

Este es el corrido del caballo blanco
que en un día domingo feliz arrancara.

José Alfredo Jiménez

Olor de solitario y soledad, cama deshecha,
cegados ceniceros en esta tarde de domingo,
helado soplo de noviembre en el cristal
y un vaso medio lleno de cansancio.
Te escribo por hacer algo más inútil aún
que pensar en silencio o imaginar tu voz,
o escuchar una música herida de recuerdos,
o pedir al teléfono un absurdo milagro.
«Este es el corrido del caballo blanco
que en un día domingo feliz arrancara.»
Este es el corrido pero nadie canta
y un muerto con mi nombre, vestido con mis trajes,
me saluda y observa por los cuartos vacíos,
me mira en la distancia como si fuera un niño
y acaricia en sus dedos un rastro de ternura.
Sobre su frente inmóvil va cayendo tu nombre

y humedece sus labios una lluvia perdida.
Olor de soledad y humo de aniversario
mientras busco, dolorosamente trato de recordar,
tus dos ojos insomnes con su vaho de mendigo,
devorando su luz, ahogando su locura.
Tus dos ojos como picos de presa que se clavan
y rasgan y desgarran la piel de nuestro amor.
Soplo de embriagado recuerdo, agria melancolía,
rescoldo que tu lengua aún enciende
en estas horas de *strip-tease* solitario
en que celebro en tu derrota todas las derrotas.
Un año después y tu pelo, tu largo pelo
ardiendo desbocado entre mis manos,
clavado para siempre en esta almohada,
recorriendo esta casa, sus rincones y puertas,
como un viento insaciable que buscase su fin.
Un año después de ya no verte,
definitivamente talando en tu memoria,
qué real sigues siendo, qué difícil herirte.
La sosegada certidumbre de esta mesa en que escribo
puede tener la pasión estremecida de tu piel
y la ropa que el sillón desordena
puede ahora ocultar el temblor de tus pechos.
Sobre tu sexo abierto y tus muslos de arena,
sobre tus manos ciegas que persiguen la noche,
qué triste es el cuchillo, qué aciaga su hoja.
Un muerto con mi nombre y mis uñas mordidas,
un cadáver grotesco, me dicta estas palabras,
me señala en los cuadros, en la pared manchada,
el destino de hoy, de este día cualquiera,
al borde de mi vida, al borde del invierno,
al borde de otro año que empieza con tu ausencia,
al borde de mis ojos y tu voz que ahora escucho.
Un año después de ya no verte,
mientras te escribo, odiando hasta la tinta,
en esta tarde de noviembre, olor de solitario y soledad.
helado soplo en el cristal vacío. Un muerto.

ACERCA DEL INCESTO

(Homenaje a Georg Trakl)

Buscó los labios de su hermana,
sus dientes, con irritante terquedad,
un ligero temblor, un breve escalofrío,
entrechocaban —quizá fuese la droga—
hundió en ellos, con avidez, su lengua,
y su figura fué borrándose, disuelta
en la penumbra familiar del cuarto.
Años después,
golpeaban a lo lejos los cañones,
sobre sus sábanas de loco vio alzarse un cuerpo,
su húmedo olor, la longitud del tacto.
Buscó, sin dedos, la boca deseada,
la carne herida del amor y el delirio,
la claridad oscura de la cocaína,
sus ojos y aquellos ojos y algo más.
Besó sus labios en sus propios labios
y sintió arder la sal de su saliva.
Lejos, muy lejos, terriblemente lejos,
una mujer aullaba en el último espasmo.
Con asombro, la muerte dio constancia
de algo que jamás pudo imaginarse:
un estertor sin ruegos y sin llanto,
la agonía de un muerto, el terror de la vida.

DECLARACION DE FINALES

¿Por qué no puede ser la primera semana vida entera
o al menos durar un año, un mes quizá?
¿Por qué este infierno incansable me sigue
y esta torpe paciencia donde vivo el infierno?
Sentado a los veintiocho años de mi edad,
apoyado en mi sangre, recostado en mis huesos,
en su madera dura, en su cierta constancia
de alquilado esqueleto, de anónimo comparsa,

espero un tren que nunca llegará,
la nostalgia de un sueño que jamás he tenido.
Con renovado asombro mido mi prematura calavera,
el pelo que me falta, la sed de mi tristeza
y recuerdo, aunque en vano, horas más hermosas
cuya luz, casi brasa, todavía calienta mi terco corazón.
Y sé que no es tu culpa; tú haces lo que puedes,
ni mía enteramente; tal vez no sea de nadie,
pero es la misma soledad cercada,
mi impotencia de perro frente a un muro,
la que llega esta noche —y no tu amor—
la que se acerca, con irónico gesto, a visitarme.
Y ahora puedo con ella hablar de viejos tiempos,
de viejas ilusiones, fugaces y adornadas,
de primeros momentos, de primeras semanas,
buscando en otras vidas sus más ocultos hechos,
hiriéndonos de pronto y besándonos luego,
felices propietarios de mágicos recursos.
Así mi historia habita a lo largo del tiempo
en primeros instantes y en primera persona,
en tantos rostros bellos o tan sólo excitantes,
recorriendo mi frente o hundidos en mis brazos,
para llorar más juntos, para reír y odiarnos,
esperando consciente su fin inevitable.
Porque he amado poco, aunque a ti sí te amé,
y buscado el amor como un gato furioso,
contradicción extraña que no puedo explicarte,
histérica inconstancia cuya deuda he pagado.
En esta casa hoy, tan lejos de mi vida,
mientras duermes, lejana, en el cuarto de al lado,
es la soledad quien conversa conmigo,
quien trae rostros remotos para que me acompañen
y nada puedo hacer y tú tampoco nada,
para cerrar sus ojos que implacables me miran.
Seres de tantos años y de tantos lugares
en cuya vida quise, sin conseguirlo nunca,
fundirme hasta su espíritu, entregarles el mío.
Y me vuelvo hacia ti y me abrazo a mí mismo,
y me vuelvo hacia ti y me abrazo a mí mismo,
y me miro con asco al final de mis manos,
pero existo, lo sé y no puedo engañarme.
Mientras guardo silencio —ya por fin estoy solo—

escucho cómo ríen tantos labios perdidos,
tantos huecos profetas de todos mis fracasos,
y me siento agotado para seguir luchando,
repitiendo «te quiero» en medio de un desierto.
¿Por qué el amor me ha de morir tan pronto
y en nuevos seres, con inútil engaño,
buscar de nuevo lo que sé más efímero?
Grotesco ser, explorador cruel de mi egoísmo,
enloquecido espía de mil contradicciones,
heredadamente triste y quejándome en vano,
sin poder darte nada sino estas palabras,
este sucio relato de mi tiempo conmigo
y ninguna certeza para el tiempo que viene.
Una mano, la mía, y un poco de valor,
tal vez fueran bastante para cerrar el cuento,
para escupir con sangre a la vida imposible
lo que ella imposible como vida me dio.
Pero nada ha de ocurrir que cambie nada
y seca soledad, pensamiento embotado y miedo a despertar
serán el fin barato del número aburrido;
sobre una colcha oscura, un cuerpo que envejece
con su vacua apariencia de camello olvidado.
Tristeza de esta noche, terror de estar aún vivo,
escribiendo las sílabas de todas las derrotas,
lúcidamente odiando mis símbolos rasgados,
mirando como un ciego tu imagen en la sombra,
mis leyes corrompidas, las vidas de la muerte.

RIO SIN RETORNO

(Con Marilyn Monroe y Ernesto Cardenal)

Mientras Heinrich von Kleist miraba con ojos apagados
la mujer, la pobre compañera definitiva,
esperando lentamente su turno, abandonado
en la pequeña fonda de provincia,
exactamente entonces, con la torpeza del Nembutal
—un pesado sopor, cierta dificultad de hablar—
exactamente entonces, tú te agarrabas al teléfono

como a una cruz de moribundo,
como a otra mano tuya, salvadora y cálida.
Mientras el sabio Empédocles
contemplaba la azul extensión mediterránea
abriéndose como la puerta final de su sabiduría,
entonces, sé que fue entonces,
sonó extrañamente un teléfono
junto al cálido baño de Cayo Petronio Arbitro,
en las aguas heladas del Duina,
en la oreja desgajada de Vincent Van Gogh,
se repitió interminable su llamada
en las campanas decimonónicas de Bogotá,
cuyo monótono repique interrumpió un disparo.
¿Qué estaba ocurriendo, sí, entonces,
exactamente entonces, qué sucedía?
Mientras tú te aferrabas, tenaz, al teléfono y te hablabas,
y te hablabas inútilmente a ti misma
para decir al fin las únicas palabras imposibles.
Cuando el gas apagaba la mirada melancólica,
casi niebla, de Virginia Woolf,
cuando la soga quebrantaba la garganta de Gerard de Nerval
y un espeso vómito ahogaba la de Malcolm Lowry,
tú hablabas definitivamente con la muerte,
y le explicabas tu soledad, tu desamparo último.
Y sin saber que tú misma eras la muerte,
te dirigías a la pequeña niña del orfelinato,
contemplabas el esplendor de tu desnudo en el calendario,
ingenuos sueños, caprichos, pequeñas frustraciones,
amor, insomnio, mentiras, y aquel teléfono que nadie contestaba.
Esta tarde la voz grabada, compasiva y tierna,
de Ernesto Cardenal, implora por ti a su Dios,
le recomienda el cuidado de tu espíritu.
—¿Pero aquella carne, el rubio inolvidable de tu pelo, aquellos labios,
a quién implorar, a quién pedir por ellos?—
Sobre tanta sien o corazón saltado,
rasgadas venas, pastillas lívidas al alba,
asfixia, agua impasible, pólvora,
sobre tanto cadáver cuyo valor nos honra,
yo quisiera simplemente desearte la paz.
La que espero que goces mientras escribo estas palabras,
y en el tocadiscos de mi casa, frente a una fotografía tuya,

Ernesto Cardenal habla de ti, y muerta
vives ahora, lo mismo que vivías entonces,
cuando igualmente muerta fingías tu existencia
y llorabas y reías, como todos nosotros,
en esta pequeña fiesta interrumpida
cuando la luz se apaga de pronto y para nada.

Juan Luis Panero
Avenida de América, 6, 9.º
Madrid

REALIDAD Y MISTERIO EN «PALABRAS A LA OSCURIDAD», DE FRANCISCO BRINES

Al publicar su primer libro, *Las brasas* (1), Francisco Brines nos entregaba una poesía de talante meditativo centrada temáticamente, por una rara y precoz sabiduría propia de la juventud, en la anticipación de ese estadio último de vida anterior a la muerte, muerte ya misma que es la vejez del espíritu. Una y repetida era la experiencia poetizada en todos aquellos poemas: la pesadumbre de la soledad, el humano cansancio, el desaliento que procede de mirar y sentir la existencia como tejida sólo con los hilos engañosos del tiempo. Eran todas situaciones afines en una común sensación de acabamiento: rescoldo, *brasas* de un fuego ya desvanecido, la vida; y de ahí el título. En la coherencia y unidad de aquel libro parecía el poeta habernos querido dar, como en síntesis, la clave íntima de su visión del mundo, de naturaleza temporalista y elegíaca. Y en esa visión, sus dos más característicos elementos eran la actitud de contemplación y el estado anímico de serenidad que regían su manera de ver y expresar el hecho del vivir, entendido tal hecho estrictamente en términos de realidad fluyente, huidiza (2). Estos dos elementos, contemplación y serenidad, explicaban allí los correspondientes recursos expresivos más destacados de los poemas: la tendencia a la objetivación y el gusto por el símbolo, que permite dibujar en formas visuales y calmas aun los más sutiles y nerviosos esguinces del pensamiento y de la emoción.

Al cabo de varios años (3), apareció el segundo libro importante de Brines: *Palabras a la oscuridad* (4). Y lo primero que invita su lectura es percibir qué hilos de continuidad y cuáles de ruptura o enri-

(1) Premio Adonais 1959. Madrid. Ediciones Rialp, S. A., 1960.

(2) Véase «La poesía de Francisco Brines», en mi libro *Cinco poetas del tiempo*. Insula. Madrid, 1964, pp. 401 y ss.

(3) En el intermedio, BRINES publicó una pequeña *plaquette (El Santo Inocente*. Colección Poesía para todos. Madrid, 1966) que contenía el poema así titulado y «La muerte de Sócrates», dos textos objetivados sobre temas históricos, reales o imaginados, pero que daban la necesaria base para personales reflexiones morales. La breve entrega significaba, en tono y técnica, la salida natural del unitario acento subjetivo y ensimismado de *Las brasas*.

(4) Premio de la Crítica de 1966. Insula. Madrid, 1966.

quecimiento ofrece este cuaderno con respecto al primero. Por de pronto, una mayor densidad numérica (74 poemas, frente a los 20 de *Las brasas)*, anunciadora ya de una complejidad, madurez y variedad tanto en la materia temática como en la fundamental cosmovisión de donde aquéllos emanan. Esto lo vieron y apuntaron los inmediatos reseñadores de *Palabras a la oscuridad,* sin poder, no obstante, y debido a la natural brevedad de una rescensión, precisar en qué consistía esa amplitud y riqueza del nuevo libro. El objeto último del presente ensayo será observar, con algo más de cercanía, dónde residen dichas complejidad y madurez, por todos apreciadas. Para ello nos será de utilidad examinar previamente, siquiera sea de modo breve y sucinto, el contenido de sus bien articuladas secciones. (Creo que la crítica, y en esto sigo una corriente actual que me parece loable, puede y debe en principio, sin caer por ello en un puro formalismo ni en una mera paráfrasis, aproximarse a la descripción de la obra misma, y la descripción a la obra; para que cualquier ejercicio posterior de interpretación no resulte gratuito ni fácilmente rechazable. A tal convicción obedecen las primeras páginas con que tropezará el lector de este artículo.)

Dígase de entrada, y en relación con aquellos recursos de *Las brasas* antes señalados, que uno de ellos, el de la objetivación, sin desaparecer de modo absoluto, parece algo atenuado, como si el poeta depusiese un poco su natural rubor juvenil y entrase más abiertamente, en primera persona, como protagonista central de los poemas en que la real experiencia vivida da su tema directo, logrando así un más íntimo acento confesional. Del mismo modo, la simbología, que es en fin de cuentas un auxiliar de la técnica objetivante, funciona de más suelta manera, sin que le sienta como indispensable o rígida en la estructuración poemática. No quiere esto decir, desde luego, que los símbolos estén ausentes en *Palabras...*, libro que, por el contrario, los contiene en riquísimo grado; ni mucho menos que, dentro de un haz tan variado de textos, todos ellos respondan a las premisas recién anotadas. Sólo se ha querido sugerir, *grosso modo,* la mayor flexibilidad formal que el poema típico de *Palabras...* ofrece respecto a su anterior. Y para agotar este posible paralelismo, más importante será adelantar que la nueva entrega supone, sobre *Las brasas,* un desarrollo más analítico, en su aprehensión intuicional de la realidad y en el pensamiento poético correlativo, de lo que allí estaba como implicado y sintético. Y que, para su bien, tal desarrollo ha permitido un reconocimiento explícito de los dones positivos de la existencia, como ya tendremos repetidas oportunidades de testificar. Lo que ha de surgir del enfrentamiento de esta última disposición insinuada, la positiva,

y aquella otra contraria de soledad y ruina (dominante en *Las brasas,* y por igual presente en *Palabras...*) dará el matiz inédito y más hondo de éste: el descubrimiento tembloroso del *misterio* que late en toda forma de *realidad;* con lo cual nos orientamos ya, desde los primeros momentos hacia el centro de visión de esta poesía —que habrá de ser, en definitiva, nuestro punto de llegada.

Pero para alcanzar ese punto de un modo no apriorístico o dogmático, sino más bien inductivo, nos vamos a obligar de modo voluntario, según ya se dijo, a un repaso en sucesión de las divisiones del libro, ya que es precisamente el ordenamiento de éstas quien permite que recibamos el conjunto como una aventura orgánica y fatal del espíritu. Aunque concluiré resumiéndola de más concisa manera, convendrá adelantar que tal aventura sigue un rumbo que se mueve de lo más firme a lo más negativo; de lo cercano, seguro y entrañable a lo arcano y desconocido; o para emplear elementos y símbolos muy consistentes en el libro, de la luz y la tierra (en su acepción telúrica y familiar) a la ceniza, la sombra y el humo. Entre uno y otro polo, el tiempo personal e histórico correrá trazando meandros y estaciones, hacia adelante y hacia atrás, individual y colectivamente. Brines ha agrupado los poemas en siete secciones, y al frente de cada una de ellas ha colocado, como en *Las brasas,* unas palabras en prosa que recogen iluminadoramente el tema unificador de la misma. Comencemos, pues, el recorrido propuesto.

*

La sección I (5) está integrada por poemas que recrean el ámbito de mayor afirmación, en espacio y tiempo, del poeta: su levantina tierra natal, el hogar y la familia, la infancia feliz, los más sólidos afectos, volcando hacia todo ello un noble sentimiento de fidelidad y gratitud. En todos la palabra parece haber surgido como cumplimiento de la *vieja ley* del corazón, título del texto inicial, aquella por la que *ama la tierra el hombre / con gran fuerza.* El acento es, en general, suavemente nostálgico; pero también, y por imperativo de la misma naturaleza y paisaje evocados (un hermoso valle de naranjos y olivos, fragante de colores y olores, frente al Mediterráneo), el verso se adensa de una luminosidad radiante y una fresca sensorialidad:

(5) Al iniciar el comentario de cada sección, consignaremos en nota y en letra cursiva esas frases-guías en prosa que en el libro dan entrada a dicha sección. He aquí la correspondiente a la primera de ellas: *En aquel lugar miraron sus ojos por vez primera la hermosura del mundo y sintió amor. No habrá olvido nunca para ese recuerdo.*

Ya todo es flor: las rosas
aroman el camino.
Y allí pasea el aire,
se estaciona la luz,
y roza mi mirada
la luz, la flor, el aire.

*

Ya todo es paz: la yedra
desborda en el tejado
con rumor de jardín:
jazmines, alas. Suben,
por el azul del cielo,
las ramas del ciprés.

(«Elça»)

Pero estas sensoriales incitaciones no aplacan ni callan, sino que avivan, por un contraste delicadamente patético, las voces negativas de esta poesía que ya muy pronto se hacen sentir; de modo más sostenido, aquí, la proclamación del poder destructor del tiempo, tema incesante en la lírica de Brines. Véase, por ejemplo, cómo la amable impregnación de la noche, en la misma tierra nativa y en el hogar mismo, no produce otro efecto que devolver a la despierta mente la dolorosa conciencia de finitud y de ignorancia:

Un balcón de la casa se ha encendido,
llega de allí una música. El huerto
tiembla bajo las sombras, se recoge
en el sueño. Quien reina así en el mundo
no es la noche, es el tiempo. Lo penetran
sus ojos, y arrasados por las lágrimas
regresan del misterio. *Se encamina*
con paso lento hacia la casa, va
con la mente sombría, siente frío.

(«No es la noche, es el tiempo»)

Se ha partido, de todos modos, de ese círculo de protección y seguridad que forman la tierra, el hogar, la infancia, y al cual habrá de volverse siempre, en el recuerdo, durante los momentos de mayor estrago del corazón.

En la sección II (6) asistimos a la salida del poeta hacia el mundo. Es ya el *joven extranjero*, ávido, por una parte, de conocer y dar fe de la hermosura de ese mundo; pero a quien, por la otra, domina

(6) *Sus gestos, su mirada, eran extranjeros. Su corazón era de todos los lugares.*

un afán impotente de identificación con una realidad que, por mutable, nunca podrá ser suya. La natural consecuencia es una vaga sensación de extrañamiento, melancolía, separación, dolor. Otra vez encontramos las dos instancias, opuestas y paralelas: el amor y la amargura, que siente en sí y ve en los otros. Los poemas son apuntes descriptivos de lugares visitados o evocaciones mínimas de anécdotas vividas o contempladas. Pero tales apuntes y anécdotas servirán continuamente de apoyo para el develamiento de las mismas crudas lecciones que son el patrimonio último del hombre: la faena maléfica del tiempo, la fragilidad humana, la condena a la derrota de los más bellos sueños, el triunfo final de la soledad y la muerte. Le salvará siempre, siquiera sea momentáneamente, su capacidad de emocionarse ante los hechos plenos de la naturaleza y la vida, que son tan firmes como el mal, y los cuales, como dijimos, reclaman igual constatación en el libro.

El esquema más común o frecuente en estos poemas es comenzar evocando un momento de intensidad vital, para desde allí, y mediante la reflexión hacia dentro, inferir, otra vez por contraste, las ya viejas y duras enseñanzas. Por lo que tiene de ejemplar, merece la pena reproducir el fragmento final del poema «Mirando la ciudad», el cual ha comenzado precisamente describiendo un luminoso día de fiesta:

También era extranjero.
Se acercó a un árbol,
y arrancando unas hojas
de laurel,
avanzó por el parque.
Y desvelé el misterio
de su quieta mirada:
en todos los lugares
de la tierra,
el tiempo le señala
al corazón del joven
los signos de la muerte
y de la soledad.

Aquí están, con la mayor nitidez, los móviles espirituales del canto poético de Brines: el espectáculo nunca despreciado de la naturaleza *(unas hojas, un laurel, el parque);* el dador supremo de todo magisterio *(el tiempo);* el receptor o vigía de la experiencia *(el corazón),* la materia misma de ese magisterio *(la soledad, la muerte).* Y enlazando la quiebra entre aquella plenitud primera y este vacío final, esa vibración de misterio que, frente a una realidad tan espléndida, se oculta

en la mirada aparentemente apacible del tranquilo protagonista de la escena.

El hombre avanza así, gobernado por un ciego y oscuro mandato. Pero de pronto puede descubrir el mismo destino en quienes le precedieron en los siglos. La sección III (7) da un salto, ahora temporalmente, hacia el pasado, en dos poemas de cierta extensión y mayor complejidad: «La piedra del Navazo» y «El caballero dice su muerte». En ellos el poeta se ha detenido para mirar en la historia y descubrir al fin las mismas motivaciones que van polarizando todo el libro. De un lado, la inutilidad de todo esfuerzo trascendente del hombre, bien en el deseo de alguna huella de humana permanencia («La piedra del Navazo»), bien en la voluntad de asegurarse un conocimiento definitivo y salvador («El caballero dice su muerte»). Del otro, la continuación pertinaz de la vida, operante en varios niveles: en el del arte, en la perpetuación de la especie. Pero a pesar de ello, los avisos de decrepitud y muerte estallan por doquier. Esa contradicción volverá a dar otra vez la medida del mayor misterio que al hombre acosa. Por ello no ha de extrañar que, al regreso de la excursión a la piedra del Navazo, cuando la contemplación y la meditación no han cesado de unir de modo contradictorio la aridez permanente de la región y la exaltación efímera producida por la luz mañanera, la inercia de unos seres existencialmente inauténticos y los productos fecundos de la viva imaginación poética, la presencia de unas ruinas elocuentes y el recuerdo irónico de un fastuoso pasado, es decir, tantas señales opuestas de vida y de muerte; no sorprende, repito, que en el momento final irrumpan otra vez, clarísimas, simbólicas indicaciones hacia lo ignoto e incomprensible, reino último del pobre conocimiento humano. (El subrayado es mío, como antes, y en lo adelante, siempre por conveniencia expositiva):

Del bosque de los pinos, a la vuelta,
fugaces y amarillas, unas flores
misteriosas *cogemos.*

Por debajo de su armazón histórico-descriptiva («La piedra del Navazo») y afiebradamente meditativa («El caballero dice su muerte»), ambas composiciones se animan interiormente por el mismo contrapunto dialéctico de todo el libro, al que dotan así de una concreta encarnación histórica, tangible, visual y profunda a un tiempo. El poe-

(7) *Pero ¿qué les ocurre a las cabezas de los hombres? Las mueven extrañamente. Observa cómo ahora miran con desconcierto el camino que ya tienen borrado, y mírales escrutando, lívidos, la niebla que habrán de cruzar. Realmente están llenos de ignorancia.*

ta ha visto en los otros, antihéroes de un ayer más o menos real o fabuloso, su propio drama y el de toda la Creación, sustanciando así el insoluble conflicto desde una perspectiva universal y solidaria que desborda el punto de vista estrictamente personal.

En la sección IV (8) ha colocado Brines una serie de poemas escritos durante su permanencia en Inglaterra, país donde residió algunos años como lector de español en la Universidad de Oxford. Componen, para decirlo a la manera de Luis Cernuda, un «vivir sin estar viviendo»; quiero decir, que hay aquí una disminución de concretas experiencias vitales, lo que impulsa condicionadamente a la reflexión. Pero lo reflexionado derivará en todo momento de la contemplación, y ésta habrá de entenderse siempre en el más físico sentido de *ver, mirar* o *percibir* alguna forma concreta de la realidad, como rehuyendo intuitivamente toda tentativa de abstracción. Mas, partiendo de aquello que se observa, el instrumento poético, la palabra, se lanzará muy en seguida al hallazgo de las ocultas verdades que esas aparenciales formas encierran. Estas verdades son ya, más en carne viva, experiencias puras del pensamiento; y sin dejar de ser intrínsecamente morales, inciden de más abierto modo en la especulación diríamos metafísica de la existencia y la sobreexistencia. Enumero aquí sólo algunas de tales vislumbres metafísicas. La impresión difuminante y aniquiladora del propio yo («Oscureciendo el bosque»). La convicción más aplastante aún de una total irrealidad ontológica («Mere Road»). El autoextrañamiento, el desconocimiento enajenador de sí mismo, a la distancia destructora de los años (otra vez en «Mere Road»). El temor de que todos los existentes somos el sueño de un otro que nos sueña; añadiendo Brines, fiel a su visión fantasmagórica de la realidad, la sospecha de que quien así se complace en soñarnos no puede ser sino otro muerto, dotado de una cruel capacidad de creación inútil («Ceniza en Oxford»). Muchos de estos motivos, y otros que veremos a continuación, arrojan filiaciones naturalísimas con los llamados poetas metafísicos: Jorge Luis Borges, por ejemplo. Pero en Brines, ante todo, no hay complacencia en el desarrollo moroso de tales motivos; cuando éstos aparecen, en medio de la meditación emocionada, lo hacen de un modo concreto, fugaz y púdico, también más cálida y piadosamente, sin apenas detenimiento alguno en el frío diseño intelectual de los mismos.

No faltará en esta sección lugar para dejar inscrito otra vez, y acaso con la mayor sentenciosidad en todo el libro, el tema orgánico o

---

(8) *Allí donde se detuvo a vivir vió las mismas cosas derruidas.*

central de *Las brasas,* congruentemente nutricio también de *Palabras...* Ni habrá que glosarlo, al reproducir estos dos lapidarios pasajes:

Es en la vida todo
transcurrir natural hacia la muerte,
y el gratuito don que es ser, y respirar,
respira y es hacia la nada angosta.

(«Oscureciendo el bosque»)

Es ley fatal del mundo
que toda vida acabe en podredumbre.

(«Otoño inglés»)

En otras ocasiones, sin embargo, hay algo más de misericordia en los resultados del mirar reflexivo. Surgirá entonces la compasiva intuición de la misteriosa unidad, metafísica y moral, de todos los hombres [«La mano del poeta (Cernuda)»]. O la constancia del ansia apasionada de los humanos por asirse a alguna muestra, aunque fuere ilusoria o engañosa, de supervivencia o certeza tras la muerte. Así ocurre, con la mayor diafanidad, en «Otoño inglés», texto modélico dentro de esa línea de pensamiento y de innegable presencia del mundo exterior, que tan sabiamente se combina en estos poemas:

El hombre bien quisiera que su muerte
no careciese de alguna certidumbre,
y así reflejaría en su sonrisa,
como esta tarde el campo,
una tranquila espera.

Pero no se desmiente nunca un tono negativo general. Si hubiera que escoger el pasaje más ilustrativo, por la cósmica proyección que alcanza, lo sería el final del último poema citado, «Otoño inglés», en el que el frágil *yo* humano del poeta y la vastedad de *toda* la naturaleza se identifican simbólicamente en la sola y sombría carga de un mismo destino:

Y he llorado la pérdida del mundo
al sentir en mis hombros, y en las ramas
del bosque duradero,
el peso de una sola oscuridad.

Mas no desaparecerá el zigzagueante ritmo. Porque tampoco quedan negadas aquí la belleza del mundo, no importa que fingida en el fugitivo esplendor de un otoño septentrional, la conciliación del amor y la amargura, la milagrosa y obstinada persistencia de la vida entre tantas

manifestaciones de muerte. Así, en la estrofa última de «Isla de piedras», donde de nuevo vuelve a sentirse extrañamente el aroma de unas flores que irrumpe en un paisaje real, descrito antes como paradigma de desolación y penuria:

Este paisaje hermoso es luz que muere, es roca atormentada,
[oscuridad que ciega el ojo.
Y un viento vuela a mí, con milagroso olor,
y a tientas busco la florida rama.
Y encontrada la flor,
he mirado las luces de los cielos
con pecho consolado,
porque nunca se acaba el olor de las rosas.

Por más que en estos poemas el ejercicio puro del pensamiento conduzca a rápidas puntualizaciones metafísicas, allí estará siempre el hombre que hay en el poeta mirando su propia experiencia humana: ese «moralismo poscernudiano» (y no sólo cernudiano) que, digan lo que quieran apresuradas y juveniles voces, es una de las grandes conquistas de la década. Tanto es así, que aún habrá tiempo para breves autorretratos o estados de cuenta de sus propios haberes morales:

Tengo
joven la frente,
vivos los pensamientos, rumorosa
y oscura la mirada,
la lengua
es una hoguera de palabras, humo
claro la voz, y nunca tuve el pecho
tan hermoso,
tan poblado de amor.

(«Crucé sus calles hoy»)

Y si traigo este ejemplo es para dejar constancia de un momento altamente positivo, en medio de una zona donde la balanza ha parecido inclinarse hacia el otro platillo.

La sección V (9) reúne los poemas donde se recoge, en realidad y elegía, esto es, en posesión y pérdida, ese definitivo *salto mortal* del yo al otro que es el amor. En ellos el tema amoroso se presenta, de modo general, como evocaciones de intensos momentos vividos que sirven de base a indagaciones sobre la naturaleza del amor: su gloria y su tránsito, tan inseparable la una del otro. Recuérdese aquí el esquema ya

(9) *¡Este sí es el más hermoso territorio!... Pero esta tierra es fugitiva.*

esbozado del poema de Brines: ofrecer o sugerir un hecho concreto, un fragmento de realidad vital, y, mediante la penetración poética, arribar al hallazgo inesperado, al conocimiento último, no por imponderable o relativo menos salvador, dentro de las humanas limitaciones (10). Los textos se sienten escritos, por lo común, no en el frenesí de la pasión amorosa, sino desde la ausencia, la distancia, la separación; o ya, más definitivamente, desde el final mismo de la pasión o desde el olvido, el sucedáneo existencial más doloroso de la muerte. Por ello mismo son, en todos los casos, intentos de recobrar un tiempo de dicha extinto, de arrebatar por la palabra a la esquiva memoria un tesoro que se desea, apasionada, aunque serenamente, conservar.

Dejando a un lado los obligados soportes descriptivos o argumentales (en los que, sin embargo, se pueden espigar los momentos de más clara belleza de estos poemas), las tiradas reflexivas arman toda una teoría del amor, desde el nacer del sentimiento hasta su muerte. Esa teoría resume, por un lado, las experiencias de esta emoción como vividas desde una actitud de espíritu etoica y aun pesimista; aunque, por el otro, esas mismas experiencias quedan vivificadas por una calidad personal afirmativa: el reconocimiento de la hermosura física del ser amado, y la profunda gratitud que el hombre debe a la vida por permitirle ser el depositario, siquiera ocasional, de esa impagable riqueza que es el amor.

En principio, el cuerpo teórico que analizamos nos quiere dar la razón de tal sentimiento: éste sólo puede nacer ante un ser en quien se dé una conjunción armónica de la gracia del cuerpo y la del espíritu, esto es, un cierto orden o equilibrio que venga a instalar alguna estabilidad en la espontáneamente confusa naturaleza humana («Causa del amor»). Posición, pues, de índole esencialmente clásica, que proscribe, aun en el origen del amor, toda motivación irracional, o turbiamente apasionada, romántica en suma. Y con mayor insistencia se definirá el amor *(fuerza para vivir, fuerza para dar vida)* como el cauce único por el que podemos asumir la plenitud del mundo. Pero en atención a la fatal fugacidad que a él va asociada, ese poder se convierte también en la más lúcida advertencia del vacío y la nada existenciales.

---

(10) Al suscribir su poética para una antología relativamente reciente, BRINES indicaba como una de las formas de poesía que más estima «aquella que se ejerce con afán de conocimiento», junto a «la que revive en mí la pasión de la vida», que habremos de considerar después. Y explicando su posición, aclaraba: «Por la primera de éstas el poeta trata de conocer, de indagar una oculta verdad; pero como para ello usa el método poético, que nunca es un método científico, casi siempre logrará una verdad insegura (...). En esta tarea, en este esfuerzo, veo una dignificación del poeta, quien, a su vez, es el primer destinatario del nuevo conocimiento» *(Poesía cotidiana.* Antología, por ANTONIO MOLINA. Alfaguara. Madrid-Barcelona, 1966, p. 528).

Tiene un rostro de luz, pero transitorio, que es la alegría; y deja una huella, sombría y larga: el dolor. Mas basta aquélla, la alegría, aun con su condicionante luctuoso, para que se le estime, en su dualismo inevitable, como el móvil que más hondamente nos enraiza al vivir, y esa estimación se reviste a veces de expresiones de una nobilísima generosidad:

Por ti nos hemos reunido todos con amor,
para que aceptes de mí la ocasión del dolor y la del gozo,
como yo acepto también el dolor renovado que me traigas
o el alto gozo de la contemplación de tu existencia.

(«Todos los rostros del pasado»)

Sin embargo, ante una vivencia de tal intensidad, y por ello mismo, se harán más radicales y trágicas la impotencia humana y su ignorancia; puesto que ni aun bajo los bienhechores efectos del amor y contra todo lo previsible, podrá el hombre descifrar su secreto designio. Abono más fecundo, pues, para el dolor. Y es que el hombre, al amar, quiere urgentemente afirmar la vida, venciendo la muerte. Pero como todo conjura hacia su fracaso, la inexorabilidad de la nada se vuelve para el amante un castigo más oneroso y humillante. En la contemplación de un paisaje que aúna una fuerte belleza natural y un ilustre abolengo histórico, lo cual en cualquier otro instante hubiera reflejado con entusiasmo, el poeta, al añorar ahora su amor lejano, pero imperioso de vida, se rebela entonces frente a aquella misma hermosura real que, por su transitoriedad, siente falsa y sacrílega:

Yo sé que por ti vivo en desmesura,
y este fuerte dolor de la existencia
humilla el pensamiento.
Hoy repugna al espíritu
tanta belleza misteriosa, *tanto reposo, tanto engaño.*

Esto sucede en el poema «Amor en Agrigento», que finaliza con estos serenos versos, los cuales integran uno de los momentos en que de modo más seguro, y gracias al amor, queda la muerte abolida ante la fuerza incontrastable del existir:

Mas hoy, junto a los templos de los dioses,
miro caer en tierra el negro cielo
y siento que es mi vida quien aturde a la muerte.

Amar es, así, vivir en tensión, en demasía. Y, gracias a esa tensión, no sólo se puede vencer la acechanza de la muerte, sino llegar a la

profunda revelación de *sí* mismo mediante el descubrimiento del *otro*. De ese modo, cuando al cabo la sombra de la muerte se cierne también sobre el amor, no hay en respuesta movimiento alguno de amargura o reproche. Aún queda el estoico ademán de buscar acciones que de un modo u otro reproduzcan y continúen aquella dicha que por el amor fue concedida. El poema último de este grupo, «Con ojos serenos», inscribe la oportuna advertencia en el más emocionado todo; recordándonos de paso aquella definición de lo que es intrínsecamente el amor: la única posibilidad efectiva de dominar, con la vida, la muerte:

Ahora que no hay felicidad, quiero encontrar un rostro
que refleje su luz, mirar caer la noche
sobre el campo dormido, oír cantar un pájaro
con dulzura inocente.
Y ahora que de ella nada queda en mí,
yo quiero contemplarla
en lo que existe y la retiene...

... y busco un rostro que refleje luz,
alguien que como yo, teniendo muerte sólo,
tenga también, como tuviera yo,
venciéndola, la vida.

Se evidencia de nuevo la índole moral de esta poesía cuando, ante el acabamiento del amor, repite la misma y terca voluntad de aceptación de la vida, y de seguir husmeando en ella siquiera sea débiles ecos de aquella hermosura total y gozosamente aprehendida antes por el amor.

«Relato superviviente (Feria de Valencia)» es un poema extenso que constituye por sí la sexta división del libro (11), y el cual cumple, casi programáticamente, el oficio de salvación y de conocimiento que en su trabajo busca todo poeta del recuerdo y la meditación. Del naufragio total del olvido, cuyo terror se repite tantas veces en estas páginas, el autor ha escogido, o se le han impuesto, cinco momentos de su existencia, alejados entre sí, y vividos en Delfos, París, Salzburgo y un lago alpino, Ferrara y Oxford. No se espere, a pesar de tales nombres exóticos, ninguna forma de esnobista cosmopolitismo, hoy tan al uso. Sí, en cambio, calidad y proyección universales, pero en virtud de algo más hondo: los humanos hallazgos que el poeta propone, partiendo de su experiencia, pero con general validez para cualquier hombre de nuestro tiempo. De aquí que el calificativo de *poeta europeo* con el cual se le haya obsequiado, como antes a Cernuda, con todo de ser elogioso en su intención, no deja de andar algo mal encaminado.

(11) *Con qué fidelidad el hombre camina, ama, desaparece.*

La sustancia moral de su pensamiento poético tiene un largo entrañamiento muy español, estoico y senequista si se quiere, en una línea que iría desde Manrique, Aldana, Quevedo y Andrade, hasta Machado y Cernuda en nuestro siglo. Muy pobre consideración se ha de tener de lo español para diagnosticar en un escritor «europeísmo» porque sencillamente no exhiba, en temas y lenguaje, el más tópico casticismo. O porque se aventure, sólo anecdóticamente, por países y rincones extranjeros que, en el mejor caso, le han servido únicamente para sustanciar de provechosa manera las éticas reservas, muy suyas y muy españolas.

Y es que el verdadero interés del poeta no ha sido recrear lugares ni reanimar instantes que, por su vivacidad mayor, hayan quedado grabados en la retina del recuerdo. Como siempre, la flecha apunta a un blanco más trascendente: ir explorando qué alcance existencial último ha cuajado en cada uno de esos instantes. Y ello es lo que dota a «Relato superviviente» de su mayor peso y quien lo articula, de modo congruente y sintético, con la general visión del mundo, plena y dolorosa, abierta y reconcentrada, entusiasta y sombría de todo el libro. Así, la vivencia de Delfos le lleva a reflexionar en los encuentros azarosos de los hombres, gracias a los cuales es posible, por alguna vez al menos, la realización de la nobleza y la dignidad humanas; mientras que, contrariamente, el paso por París representa el encuentro con la soledad, el cansancio, el extrañamiento propio. Salzburgo le estremecerá sensorialmente con esa embriaguez de la vida natural, que tan sostenidamente alza a este poeta mediterráneo, y las horas en el lago alpino le probarán, sin dubitaciones, la existencia de la dicha y la felicidad. Después la renacentista Ferrara le proveerá de una deleitable impresión de orden y serenidad, lo cual para un temperamento clásico es algo que se mueve en un nivel estético y ético a la vez. Y al fin, la brillante competencia de remeros en una tarde de Oxford impondrá, por transposición simbólica, el inevitable final que siempre aguarda: la vida ya cumplida es como ese estéril movimiento del remo, en medio de tanta belleza impasible, en un lento rodar hacia la enorme oquedad última:

y hondo caigo
por el vacío inmenso de la vida acabada,
con ese gesto inútil, en el terror del ojo,
del esfuerzo de un brazo
rompiendo con el remo la quieta superficie
de las aguas, el silencio del sol.

«Relato superviviente» resume así (al más estricto *histórico* modo,

diríase, por su trabado basamento anecdótico) las tensiones vitales opuestas que venimos siguiendo a lo largo de *Palabras a la oscuridad*.

La sección séptima y última (12) contiene poemas de muy diversa factura y temática. Pero bajo tal variedad es fácil distinguir un unitario objetivo: indagar en la miserable condición humana, en esa misteriosa armonía de carne y sombra, de plenitud y vacío, en que fatalmente consiste la existencia. Y puesto que ya ha pasado la gozosa hora del amor y aun su recuerdo, parece como si la exaltación aquélla de la vida tensa y total cediese ahora, convirtiéndose así esta sección en la más desolada de todas. Si es cierto que existe un pensamiento que nos piensa, que nuestra conciencia no es más que el receptor y portavoz de una energía mayor de pensamiento que le trasciende, tal como pretende Levi-Strauss, es ciertamente un pensamiento aciago quien habla aquí a través de esas *palabras aciagas* que dan título al poema más amargo del conjunto, colocado casi en su cierre.

Pero todavía hay, en esta última parte, aberturas para que reacciones muy vivas del espíritu penetren y arrojen un poco de luz sobre el sombrío panorama. Tres son, escalonándolos éticamente, los sentimientos que permean estos poemas finales. Primero, y casi con desconocido ímpetu, el dolor. Un dolor que puede ser puerta efectiva para el conocimiento, pero que por momentos estalla furioso, desde la repugnancia en el hombre por saberse inerme y sin redención, y a quien por eso le ve *aullando de dolor / de soledad, ante un destino ciego* («El dolor»). En seguida, la nostalgia de un orden superior, regido por una serena perfección y una perdurabilidad que el caos y la finitud de la existencia hacen tan absolutamente ucrónicas y utópicas. Esta posibilidad podría darse en el reino intacto del arte; sólo que la diáfana inmutabilidad de las criaturas artísticas se logra únicamente usurpándoles el inútil pero indeclinable ejercicio humano de la libertad. Es cierto que en los «Muros de Arezzo» su pintor dejó *la imagen / de nuestra carne serenada*. Pero si en virtud de ello el hombre aparece allí como señor de sí mismo, ese señorío, por cuanto implica una abolición de su libertad, es igual a la no existencia, y, por lo tanto, una nueva forma del engaño. Así, aquel mismo pintor:

copió la vida toda
y a semejanza de él, aunque visible,
un aire hermoso y denso allí respiran
logrando un orden nuevo que serena:
feliz, sin libertad, vive aquí el hombre.

---

(12) *Al hombre, algunas veces, le duele esa sombra que desconoce y que está dentro de él. Sabe entonces cuán ruin sustentador es el cuerpo.*

Ama esa carne y su sombra, porque es eso a lo que llama vida. Y ama también el soplo que habrá de deshacerle para siempre, porque no existe otro destino.

Y, por último, el más comunitario sentimiento del libro, que en esta serie de poemas adviene con más entrañable palpitación: la piedad, la caridad, el ancho amor humano universal. En «El mendigo» se habla con toda claridad de *la piedad / que el hombre, cada día, necesita / para seguir viviendo*. «Conversación con un amigo» trata de salvar la falta de convicciones y aun la duda ontológica de ser con la redención que todo acto de caridad significa. «Solo de trompeta» admite que entre la soledad, el cansancio y la inutilidad de una falsa noche de fiesta, por el mutuo ofrecimiento de las miradas *puede haber piedad / y hasta sentir alguno un tibio amor.*

Pero ya hacia el exacto término del libro, en los dos poemas que lo clausuran, el poeta ha tornado su vista hacia los dos polos en que ha de resolverse toda creación: el creador y lo creado. Hacia el primero hay una mirada ambigua o vacilante y aun un sordo reproche, únicas posibles reacciones religiosas (dando a este calificativo su más amplio sentido) cuando la crisis de unas rigurosas creencias nos urge más a la inculpación del responsable del mal innecesario que a la loa del autor del bien no menos real. «El Santo Inocente», texto anterior, concluía con este verso decisivo: *Si existe Dios, asumirá el fracaso.* En *Palabras*..., el mundo, hecho por un ser que se ha solazado en crear para después destruir, es visto en más de una ocasión como un *borrado sueño de algún cadáver poderoso* («En la noche estrellada»). Y con respecto a lo creado, y en particular a la humana criatura, ésta acabará difuminándose en *sombra* y *humo* (símbolos que, como se verá, aparecen entre los más eficaces para configurar la fantasmal condición del hombre). Y extremando aún más el valor simbólico del *humo*, materia ya de por sí la más inaprensible, el poeta, al mirar su propia vida, rubrica su poema final («Mirándose») con este verso: *Y un aire llega que deshace el humo.* Ante un vacío metafísico tan total (el creador, un cadáver; la criatura, un *humo* desvanecido por el aire) se hace por ello más emocionante la lección moral que *Palabras a la oscuridad* intenta levantar. Pero esta misma idea nos impulsa a inquirir algo más sobre la intuición de la realidad de donde aquél ha brotado y sobre el pensamiento ético que nos entrega.

*

Todo lo anterior ha sido una demorada descripción, dispensable o no según se mire, del contenido temático del libro. Pero me parecía necesaria para ilustrar, por vía de la ejemplificación y aun a riesgo de repetirme, sus dos constantes generales: la atención que Francisco

Brines otorga al tiempo, como impulsor de la realidad hacia su destrucción, y, contrariamente y a la vez, el emocionado agradecimiento con que son destacadas la hermosura de la naturaleza, la ebriedad del amor, la posibilidad de la pureza y la dignidad humanas o aun la elemental continuidad de la vida. De este paralelismo surge, y ya podemos definirlo más concretamente, el núcleo de la concepción del mundo de *Palabras...* Al exponer en mi anterior estudio sobre *Las brasas* la cosmovisión de aquel libro, indiqué que resultaba de «la serenidad resignada con que se contempla y medita el paso del tiempo, pero siempre desde dentro y a lo largo de una existencia humana intransferible» (13). Pues bien, sin que esta actitud de contemplación y aceptación ante la devastadora acción del tiempo haya disminuido, quiero decir, sin que en lo esencial esa visión poética sustentante se haya alterado, que *Palabras a la oscuridad* da entrada a una disposición que opera en sentido opuesto: la exaltación de la vida y el mundo; que en *Las brasas* quedaba ceñida sólo a breves momentos, correspondientes por lo general a evocaciones de la niñez. Pero en consecuencia, al confrontar ahora tan resueltamente vida y muerte, plenitud y acabamiento, el choque adquiere más dramático cariz. Se erige así una temblorosa incógnica para el hombre ante tan trágica contradicción, que se evade de todas las racionalizaciones posibles. Los ejemplos, a más de los muy numerosos que hemos precisado en cada oportunidad, serían incontables, y estadísticamente no fallarían de modo absoluto. Siempre que se aproximan las dos antinómicas verdades, ínsitas ambas en la mismísima realidad, no tarda en aparecer, y con la mayor explicitud verbal, la palabra *misterio* o cualquiera de sus derivados o afines. Muchos de esos pasajes fueron ya subrayados. Corroboremos ahora la impresión en otros fragmentos. Este de «Alguien baja el amor» sería elocuentísimo en sí y excusará cualquier glosa adicional:

Mas el hombre
recibe el don, y misterioso *mira*
con lágrimas el mundo, la belleza
sobrevenida de la altura, sabe
que ha de sufrir su pérdida *tan pronto*
que el corazón se secará de oscuro
desconsuelo.

En el poema «Con ojos serenos», la hiriente sensación de soledad y silencio que aguija al poeta, muerto ya el amor, vuelve a contrastarse con unas flores *claras y misterioras,* que, sin embargo, brotan, como anuncios de vida, en la doliente tarde de primavera. Aun mi-

(13) *Loc. cit.*, p. 401.

rando el cosmos, siente que las estrellas, menos perecederas que el hombre, aunque no más eternas, *tienen, como nosotros / la inquietud misteriosa / de las cosas que mueren* («Escrito en el humo»). Y en el poema «El dolor», aquel contemplador del mar a quien aquejaba casi rabiosamente la más definitiva convicción de muerte, dirige su mirada al azar, hacia una niña que pasea su dicha inocente junto al mar, para sólo ver que el rostro de aquélla *envejecía misteriosamente,* como si la muerte, que habitaba ya en la conciencia del observador, se proyectase implacablemente en la frescura vital de la tierna niña. Podemos forzarnos, pues, al cabo ya de estas consideraciones, a resumir la visión del mundo, central y unitaria, de *Palabras a la oscuridad.* Y formularíamos nuestra intuición de este modo: los poemas del libro que comentamos han nacido, en última instancia, de la sugestión de misterio que en la ignorancia del hombre deja la confrontación insoluble de una realidad engañosamente vigorosa enfrentada al tiempo que la carcome y destruye; o descendiendo más, el yuxtaponer la floración renovada de la vida en su integrada continuidad y el fin insalvable de cada una de sus criaturas. Dicho con mayor concisión del enigma que queda suspenso en el espíritu al no poder éste disociar ni explicar de modo racional los hechos contrarios, pero extrañamente condicionados de la vida y la muerte. Si lo creado existe sólo para desaparecer por un absurdo destino, la más luminosa realidad deviene así para el hombre el más oscuro de sus misterios (14).

Esa inescrutabilidad, por ello mismo de índole metafísica y gnoseológica, tiene también sus correlativos éticos más inmediatos, los cuales, por su poderosa y continua impregnación, no pueden separarse de lo que acabamos de considerar su visión básica del mundo. Ese pensamiento moral nos plantea ante todo la terrible sensación del fracaso en todas sus humanas variantes posibles: fracaso del amor, en «Versos épicos» y, en general, en todos los poemas de tema amoroso; fracaso

---

(14) Los reseñadores que vieron con mayor inteligencia el libro (porque no se inclinaron a destacar sólo su lado negativo o sombrío) tuvieron el acierto de señalar sus dos vertientes, esto es, su virtual riqueza. Así, JOSÉ LUIS CANO observó esa «inseparabilidad de vida y muerte, de dicha y ruina». PEDRO GIMFERRER anotaba cómo BRINES «cantaba con emocionado fervor el amor, el placer, la belleza física; pero al mismo tiempo es consciente de su fugacidad, y de esta conciencia nace el sentido trágico de su poesía». CONCHA CASTROVIEJO insistía en que «es el gozo ante los estímulos de los sentidos y del corazón, conviviendo con la tristeza esencial», lo que expresa la palabra poética de BRINES, agregando como constante de estos poemas «la conjunción de una alegría vital y una nostalgia infinita». JULIO MANEGAT resumió en una concisa y plástica frase tal apetencia de vida y su inseparable añadido elegíaco: «El poeta acaricia el mundo como a un fruto dorado, tristemente conducido hacia la muerte.» En general, sólo les faltó agregar que la sugestión de misterio (y no sólo dramática o trágica), resultante de esa dualidad que todos apuntaban, es precisamente la nota más peculiar en la visión del mundo de este poeta.

existencial como raíz de la amargura, en «La mano del poeta (Cernuda)»; fracaso de la memoria para, a pesar de la más enérgica decisión, reconstruir un momento del pasado («Balcón en sombra»); fracaso trascendente para rasgar el secreto que nos espera más allá de la muerte («El caballero dice su muerte»); fracaso colectivo o histórico de todo un pueblo y una raza («La piedra del Navazo»); fracaso, en fin, del hombre ante toda empresa superadora de su temporal limitación y de su ignorancia. Y junto a ese fracaso, y por él mismo motivado, la no menos comprensible postración del espíritu: la fatiga, el cansancio (no importa que cansancio *ardiente,* como alguna vez se le califica para dignificarlo humanamente). Pero a despecho de tantos derrumbes del espíritu no dejará de emerger con la mayor robustez posible esa *firme aceptación de la existencia,* que literalmente enuncia el poema así titulado: «Aceptación». Por esa afirmativa voluntad, el poeta se recreará en apurar con avidez las estimulaciones hermosas y nobles del vivir. Y esa misma voluntad le permitirá con igual entereza, y de aquí la filiación estoica que le hemos adscrito, no sucumbir ante el dolor y el sufrimiento, de los cuales, por el contrario, ganará una aprehensión en profundidad de la existencia, que por el simple hedonismo nunca podría lograr. La Vida, así con mayúscula y en toda su intensidad, es la que se refleja, como sobre un río de las más transparentes aguas, en los versos cristalinos pero hondísimos de *Palabras a la oscuridad.* Relacionando, en síntesis, la visión del mundo y el pensamiento poético moral, vemos cómo el misterio ante una realidad precaria e incognoscible dará desde una perspectiva la nota trascendente y más temblorosa de esta poesía, y desde la otra, las sensaciones de fracaso y cansancio, las naturales flaquezas del espíritu ante empeños superiores a su fuerza y, a pesar de ello, la plena aceptación de esa vida que arteramente huye de nuestras manos y comprensión, dibujan el último movimiento moral por el que el hombre se alza a su mayor estatura (15).

*

Pero la poesía no es sólo una manera de ver el mundo ni tampoco el sistema de pensamiento resultante de aquélla. Es, sobre toda otra cosa, cuestión de palabras, y de palabras expresivas, significadoras, individualizantes. (No se olvide cómo el propio Unamuno, tan dado a

---

(15) En la misma poética a que hicimos referencia en la nota 10, BRINES consignaba también su predilección por «una poesía que nada intenta conocer del misterio, sino expresar la pasión del hombre por la vida y, mediante su comunicación, reavivar o despertar en los demás esa pasión» *(loc. cit.,* p. 529). Hemos traído a colación, antes y ahora, estos fragmentos de la postura de BRINES ante el quehacer poético para que quede bien corroborada la perfecta congruencia que en él se da entre poesía y poética, no siempre tan común

favorecer el peso conceptual en la lírica, gustaba de afirmar que «lo que crea es la palabra y no la idea»). Por ello, y conectándolo derechamente con ese centro de visión que he pretendido definir, intentemos ahora un apretadísimo examen del vocabulario (recto y tropológico, directo y simbólico) de *Palabras...* Habrá que descontar, por obvio, aquellos repetidos términos *(misterio, fracaso, cansancio, fatiga, aceptación),* que tan inminentemente traducen o conforman esa visión y ese pensamiento analizados. Análoga obviedad sería reparar en que en un lirismo altamente emotivo y, por lo tanto, nacido espontáneamente del corazón, no teme al uso frecuentísimo de esta voz o de otras muy próximas a aquélla en el habla común y en la poética *(pecho, alma).* Del mismo modo, es natural que una poesía meditativa, la cual, después de mirar el mundo, necesita refugiarse en un saludable ensimismamiento, se recoja, temática y verbalmente, en las horas crepusculares: la *tarde,* la *noche.* (En todos estos casos renuncio a multiplicar ejemplos sobre los ya aparecidos en los pasajes transcritos.) Y también, de igual manera, una pupila abierta tanto a lo exultante como a lo turbio de la vida tiende casi por imposición al uso nada parco de los dos sustantivos que, con la mayor transparencia, declaran las correspondientes situaciones anímicas: *alegría* y *dolor* (o *tristeza).* Y, respectivamente, al empleo de dos símbolos que, por su necesariedad y repetición, casi son recibidos por el lector como voces cargadas de un único y directo sentido: el de la *luz* (predominante, como es lógico, en las secciones I y V, dedicadas a la tierra y al amor) y el de la *sombra* (o sus equivalentes: *oscuro, oscuridad, negro, negrura).* Este último particularmente había facilitado en *Las brasas* el monocromo en intenso gris que mejor convenía como marco al cansado hombre de aquellos poemas. Su aprovechamiento en *Palabras...* sigue siendo riquísimo. *Oscuro* es el signo del hombre («Desterrado monarca»); *oscuro,* el desván de la vida («SS. Annunziata»); sólo con *sombras* es posible arropar el desolado pecho («Con frío»); el hombre mismo y las precarias compañías de su existir son vistos como *sombras* («Conversación con un amigo», «Mirándose»). La *oscuridad* es de entrada, en el título del libro, el destinatario de tal esfuerzo. No sobraría recordar, tal vez como el mejor ejemplo entre tantísimos posibles, aquel verso final de «Otoño inglés», en que, al confundir en uno solo el misterioso desgaste del hombre y el de la naturaleza, siente el poeta sobre el bosque y sobre sus hombros *el peso de una sola oscuridad.*

Para la expresión del lado positivo de su visión del mundo, Brines se sirve con mayor preferencia del lenguaje recto. Observemos, por ejemplo, cómo manifiesta, sin configuraciones tropológicas, su entusiasmo ante un pensamiento de amor: *Yo te recuerdo, con más hermosura*

tú / que las divinidades que aquí fueron adoradas; / con más espíritu tú, pues que vives («Amor en Agrigento»). Y en los poemas de la tierra son significativamente los más vivos elementos naturales (el sol, la luz, el aire, el mar, las flores, los árboles) los que, con la prístina realidad nominal de su ser, o sea con la voz que directamente les nombra, crean un ámbito de fresca y penetrante sensorialidad.

Pero, en cambio, para reforzar el prisma negativo de esa misma visión se precipitan los símbolos más expresivos de frialdad y apagamiento: *cenizas, rescoldo, polvo, humo, hielo, frío.* Por cómo se combinan entre sí con mucha frecuencia, adensando mediante esa proximidad el común estado de espíritu que todos traslucen, ensayamos a continuación una pequeña crestomatía:

La luz se ha vuelto negra, *la tierra*
sólo es polvo, *llega un viento*
muy frío,

(«Otoño inglés»)

Hay un sordo dolor ante este frío oscuro *que se agolpa*
más allá de las horas de la vida.

(«Con ojos serenos»)

Me he quitado después la usada ropa
para acostarme, y he tenido frío,
y he buscado en el cuarto viejas sombras
para cubrir mi pecho...

(«Con frío»)

Abro mis ojos más
y está escrito en el humo
lo que leo:
todos hemos unido
nuestro tiempo, esta noche,
inútilmente.
Y ahora que el hielo
se deshace
en el vaso...

(«Escrito en el humo»)

Pero tan escondido era mi mal
que al tenderme en la orilla solitaria
tuvo frío *mi piel, y más adentro*
me iba sintiendo con mayor ceniza.

(«Otra sed»)

Así que el hombre ha hundido su barbilla en la mano,
y ha cerrado los ojos para ver
el humo *de su vida,*
tan sólo ha visto sucesión de gestos, cansados pasos, sombras *y* sombras.

(«Mirándose»)

Hay otro símbolo, si no tan persistente, no por ello falto de interés: el del mar. Al contemplar a un niño, quien a su vez mira el mar, queda en el poeta un agrio sabor («Niño en el mar»). Percibir el gemido de las olas es reconocer en ellas una imagen de la miseria humana («El dolor»). Y es que el mar, en su mecánico movimiento, repetido y monótono, en su vida real y engañosa, en su existencia repartida y única, en su alegría y en su llanto, reproduce la oscura condena de todo el género humano, sometido también a un estéril repetirse, a un igual desconocerse. El mar se constituye así en símbolo de la vida, en su misterio, inutilidad e ignorancia. Y, por fin, una palabra que en cualquiera de sus formas (nominal, adjetival o verbal) encontramos ya como muy natural en estos poemas: *turbación, turbado, turbarse.* No puede, a estas alturas, resultarnos extraña; es la frágil respuesta del hombre, en su desvalimiento, a tanto aviso irreconocible, es decir, a la sostenida presencia del misterio.

*

Aunque ocasionalmente hemos tenido que referirnos a ello, parece éste el momento de tratar de explicarnos el proceso por el cual un poeta que en nada desatiende las exigencias de los sentidos, acaba por producir definitivamente una poesía de pensamiento. Ese proceso admite, por lo menos, dos momentos. El primero, de más notorio modo detectable, consiste en el ejercicio de la mirada. Es un mirar, con deleite o con dolor, toda concreción de la realidad: primero, la realidad exterior (los elementos de un paisaje o su totalidad, la belleza de un cuerpo amado o deseado, un suceso cotidiano o insólito, un accidente, etcétera), pero también las incidencias de la realidad interior (recuerdos, sueños, anhelos, frustraciones) y aun alucinadas realidades que pertenecerían al puro reino de la imaginación («Evocación en presencia») y de lo cósmico supratangible («En la noche estrellada»). *Mirar, ver, contemplar* son, así, verbos indispensables en estos poemas, o mejor, las andaduras físico-léxicas de la composición o desarrollo poemático. Vendría, en seguida, el segundo momento. Los objetos registrados por la mirada pasan de inmediato y simultáneamente a través de los canales amorosos de la emoción (piedad, ternura, comprensión) y de los

implacables trituradores de la inteligencia. De este modo, en cada texto de *Palabras...* (aunque las respectivas dosis tengan, naturalmente, que variar) es por rigor imposible discernir en teoría la calidad sensorial de la palabra, el tono emocionado de la dicción y la humana verdad a que el trabajo del pensamiento ha conducido. El punto de partida lo fue la mirada; el de arribo, la sabiduría alcanzada a través del conocimiento poético. Esto lo ha visto muy certeramente Lorenzo Gomis cuando, a propósito de los poemas de *Palabras a la oscuridad*, señaló la fórmula mediante la cual en ellos se pasa del mundo exterior a la posesión del nuevo conocer. Tal fórmula *(miro, veo, siento, sé)* se corresponden exactamente con los dos (o tres) pasos de la mecánica que más arriba describimos. Gomis, para ilustrarla, repara en el siguiente pasaje, donde la sucesión verbal y cognoscitiva apuntada se plasma de fidelísima manera (y respeto los subrayados de dicho crítico y poeta):

> *Con ojos abrasados*
> miró *hacia el mar, las aguas*
> *eran fragor, ruina.*
> *Y humillado* vio *un cielo*
> *que, sin aves, estallaba de luz.*
> *Dentro, le* dolía *una sombra*
> *muy vasta y fría.*
> Sintió *en la frente un fuego:*
> *con tristeza* se supo
> *de un linaje de esclavos.*
>
> («El dolor»)

Esa necesidad de la mirada, irrenunciable en Brines, se explicaría sólo muy superficialmente como la demanda de un poeta sensorial. Pues mirar supone una urgencia más dramática: clarificar la niebla; detener, siquiera ilusoriamente, el imperturbable devenir de las cosas hacia la nada. Pero aun esta finalidad quedará superada éticamente por otra potencial riqueza que la mirada atesora. Contemplar el mundo, la vida, es invocarlo y, a su vez, entregarse a él. La mirada es así reclamo y dación, profesión de orfandad y dádiva humilde pero total. De este doble juego de desposesión y sobreabundancia dimana esa calidad humanísima que es, ya en los términos más nobles y universales, la reserva moral de mayor rendimiento en *Palabras a la oscuridad*.

*

Los sobrados ejemplos de que me he valido hacen innecesario extendernos ahora demasiado en el análisis formal (métrico y de lenguaje) del libro. Con respecto a la primera de estas cuestiones, Brines

aborda aquí una prueba técnica de mayores bríos y de feliz resultado. Sin abandonar del todo el endecasílabo blanco (sobre el que compuso integralmente *Las brasas)*, en el nuevo libro (y ya en los dos poemas recogidos en *El Santo Inocente)* emplea un verso libre mesurado, de especial eficacia en los poemas extensos y meditativos, así como los metros cortos o menores, en combinaciones variadas. Con ello logra un equilibrio entre densidad y flexibilidad, que contribuye a aligerar el peso de la lectura y a impedir el grave riesgo de la monotonía expresiva. En cuanto al lenguaje, éste exhibe una sobria belleza, una difícil sencillez; belleza y sencillez conseguidas por la eliminación de todo prosaísmo tanto como de la más mínima elaboración artificiosa. En los poemas largos, escritos por lo general en versos libres, el ritmo se acerca al de un suave tono conversacional, pero de una conversación casi susurrada, aunque en nada hermética. Por el contrario, como ya se indicó, las continuas ventanas abiertas a la realidad exterior le suministran los más diversos datos del mundo; pero esos datos, tamizados o depurados por la meditación emocionada, advienen al poema reducidos a sus esencias ejemplares, mas en absoluto descarnados o asépticos. El resultado es, pues, un lenguaje a la vez sensorial e íntimo, concreto y esencial, objetivo y entrelineado, naturalísimo en sus recursos idiomáticos y sorpresivo en las reacciones emocionales que provoca. Menos aéreo y simbólico que el del Machado de las *Soledades*, esto es, con más peso de realidad conceptual y, por otra parte, con menor elocuencia y mayor fluidez sintáctica a que el del Cernuda último (poetas que si aquí se mencionan como puntos de relación, es porque, a pesar de las naturales diferencias entre ellos y entre ellos y Brines, la palabra de este último se sitúa en los ámbitos poéticos que aquellos dos grandes maestros han abierto en la lírica española de posguerra).

*

Si recordamos, y ya para concluir, aquella desgarrada impresión de vacío total que nos aguardaba en los finales mismos del libro, nos será fácil justificar su título. Todo él no es sino un cuerpo aparentemente vivo de palabras, pero sentenciadas, como cualquier otro ser de la realidad, a la oscuridad. Algo tal vez más permanente que el hombre perecedero que las escribió, pero también abocado a su misma penosa consunción en sombra y humo. No conviene, sin embargo, engañarse. Ese hombre, su autor, ha tenido la salud mental necesaria y la entereza de organizar inteligentemente esas palabras y de estructurar con ellas una cosmogonía y una historia. Es cierto que se trata de una cosmogonía nihilista, donde toda una maravillosa creación

recibe injustamente el más cruel veredicto. Y de una historia, la del ser humano, por igual modo dolorosa y absurda. Pero en una y otra han entrado las más hermosas entidades vitales: en aquélla, una naturaleza deslumbrante y pródiga; en ésta, en la historia del hombre, la posibilidad del amor y de las más altas virtudes (bondad, nobleza, piedad, justicia, dignidad). De todo ello quedan agradecidos testimonios en *Palabras...* La gradación de esas presencias, con el ineluctable final hacia donde fluyen, no puede ser más sabia por lo que tiene de lógica y fatal. Al comienzo (sección I) vemos al hombre aferrado a la tierra, a su tierra, por aquella *vieja ley* del corazón. Después, la partida hacia el mundo de fuera, el inicio del viaje (sección II) y el autorreconocimiento en el hombre de otros tiempos mediante una incursión dentro de la Historia, lo cual es otra forma de moverse, esta vez hacia el pasado (sección III). Luego la estancia en extraño suelo, el descanso que el viaje a veces demanda (los poemas, escritos en Inglaterra, de la sección IV), y la permanencia voluntaria, también más conmovida, en un entrañable territorio, que no deja por ello de ser fugitivo: el del amor (sección V). Hasta aquí el sentido ha sido de movimiento, de marcha, de exploración hacia el futuro y lo desconocido. Pero se va imponiendo un freno, un ritmo más lento y pausado, consecuencia del natural cansancio, de la caída de la fe. Es la hora de la mirada introspectiva: el recuento de la sección VI («Relato superviviente»). Y al final (sección VII) no se dará la llegada a ninguna tierra prometida ni la vuelta a una imposible Itaca. Ulises sin regreso no puede descubrir más que un único destino: su propia soledad y su propia irrealidad en la imagen de su misma figura, ya borrándose, como el mundo real que le sobrevivirá, pero no mucho más. Mas en el camino ha habido ocasionalmente estaciones cuya hermosura, física o espiritual, el poeta ha creído un deber cantar con devoción y entusiasmo. Y así lo ha hecho, libre de reservas, pero sin espejismos, dando con ello una prueba rotunda de una fuerte vitalidad moral. Tal es, en suma, la vieja historia, que nos cuenta otra vez sin amargura, mas con renovado temblor, *Palabras a la oscuridad.*

*

Y de ahí también su complejidad (no hay una sola negativa visión de la existencia) y su madurez (el dolor es domeñado; la alegría, serena; el poeta que lo ha escrito conoce de siempre la inutilidad de los movimientos extremos del espíritu). Y tal es lo que, desde un principio, queríamos justificar. *Palabras a la oscuridad* sitúa a su autor como un poeta en el total dominio de su oficio, con una concepción del

mundo y una expresión personalísimas. Hay una promoción española que, si bien surgida desde antes, va ya a redondear conscientemente hacia 1960 una definida poética y una crítica voluntad de estilo, resumibles en el empeño de conocimiento, ampliación y profundización de la realidad mediante el ejercicio honesto y auténtico, nunca gratuito ni superficialmente lúdico o experimental, de la palabra poética. Esa promoción llena históricamente con su gestión la última década de la lírica española, abriendo para ésta nuevos y fértiles horizontes, por donde aún se puede provechosamente transitar, a despecho de airadas voces que claman delirantemente por un trabajo demoledor, de barreno y destrucción totales. El tiempo dirá, en suma, la última verdad. Entre tanto, *Palabras a la oscuridad* representa, dentro de la promoción aludida, uno de sus mayores y más resistentes logros; llamado a ganar para sí, por su autenticidad, esto es, por su evitación de modos y de modas, una virtual y legítima vigencia.

José Olivio Jiménez
Hunter College of The City University of New York
New York, N. Y. 10021, USA

LA ESTRATEGIA DEL ALTIPLANO BOLIVIANO EN UNA RECAPITULACION HISTORICA

(UNA CARTA DEL GENERAL SAN MARTIN)

Proposición

1. La altiplanicie boliviana, con el complejo geográfico que la circunda, recibe solicitaciones y a su vez reparte influencias sobre los océanos Pacífico y Atlántico.

2. De otra parte, debido a su conformación física y a su situación, es la base natural de la maniobra por líneas interiores de Sudamérica.

3. La interacción de estas dos características gravita enormemente en el destino histórico del continente; unas veces como manantial de una poderosa e inescrutable irradiación política y cultural y otras como expresión de fortaleza cuya suerte ha contenido o decidido una transformación general.

La capital del Imperio Incaico fue establecida en el valle del Cuzco, que es parte integrante de su ecumene, y fue, por tanto, el polo de la dirección social y militar de esos dominios. Siglos más tarde las ideas de libertad e independencia política se diseminaron desde otro de sus valles, Charcas, y culminaron, para todos, sólo cuando este bastión fue rendido.

4. El presente ensayo tiene la pretensión de verificar con un ejemplo histórico la validez de estos conceptos.

Antecedentes

La consolidación de la independencia de la República Argentina no encontró sus mayores dificultades en su propio territorio, sino en los vecinos, y de manera excepcional en el Alto Perú (Bolivia). El primer Gobierno propio, establecido el 25 de mayo de 1810, ordenó, como una de sus primeras medidas, la formación de un Ejército destinado a auxiliar a las Provincias Altas, que desde hacía ya un año *estaban empeñadas en desproporcionada lucha contra las fuerzas de* la corona española. Este Ejército fue derrotado en 1811, cuando había alcanzado el límite entre los virreinatos de La Plata y del Perú, a orillas del lago Titicaca, a 4.000 metros sobre el nivel del mar y a

unos 2.900 kilómetros de Buenos Aires. Las causas de este desastre, como las de los otros que le siguieron, pueden ser atribuidas a la impericia técnica de sus comandantes y a su falta de capacidad de mando; ambas comprensibles tratándose de oficiales sin otra formación que la de su entusiasmo y devoción por la causa de la libertad. En noviembre de 1813 es derrotado, también en el Altiplano boliviano, el Segundo Ejército Auxiliar Argentino.

Dado que el Alto Perú constituía entonces la misma entidad política, pues estaba incluido en la jurisdicción del Virreinato de Buenos Aires, y la gran importancia que tenía para la seguridad del movimiento revolucionario del Plata, habríase encomendado una nueva expedición militar al General José de San Martín; pero éste, llevado por las experiencias de las anteriores, pensó que el triunfo decisivo de las armas patriotas habría que buscarlo más bien conquistando la ciudad de Lima, a la sazón capital del Virreinato del Perú, y que esto podría ser realizado sólo mediante un gigantesco envolvimiento consistente en atravesar Chile y doblar luego al Norte, llegando por mar al objetivo. De esa manera se evitaría el inexpugnable territorio del Alto Perú.

Este concepto se encuentra magistralmente expresado en la hoy célebre carta que San Martín escribiera a un amigo suyo el 22 de abril de 1814, siendo precisamente Comandante del Ejército del Norte Argentino, y cuando se esperaba que sus innegables dotes militares conseguirían, por el mismo camino, lo que los anteriores no habían podido.

Por la extraordinaria fidelidad con la que posteriormente trató de realizar las ideas expresadas en ese documento y por la gran influencia que esta realización tuvo no sólo en la suerte de las operaciones militares, sino también en la conformación política de la parte meridional de este continente y en modo concreto de la Argentina, Bolivia, Chile y el Perú, resulta interesante conocerlo y hacer algunas observaciones sobre su ejecución.

La carta

«No se felicite, amigo, de lo que yo pueda hacer en ésta [Tucumán, Argentina, donde se encontraba su cuartel general]; no haré nada, y nada me gusta aquí. La Patria no hará camino por este lado del Norte que no sea una guerra defensiva y nada más; para esto bastan los valientes gauchos de Salta con dos escuadrones de buenos veteranos. Pensar otra cosa es empeñarse en echar al pozo de Ayron hombres y dinero. Ya le he dicho a usted «mi secreto». Un ejército pequeño y bien disciplinado en Mendoza para pasar a Chile y acabar allí con los godos, apoyando un gobierno de amigos sólidos para concluir también

con la anarquía que reina. Aliando las fuerzas, pasaremos por mar a Lima; ése es el camino y no éste. Convénzase usted: hasta que no estemos sobre Lima la guerra no acabará.»

Sin embargo, cuando por fin llegó a Lima, siete años después (agosto de 1821), estuvo muy lejos de ver cumplido su propósito, perseverante y heroicamente perseguido por lo demás; las tropas realistas estaban todavía en el Alto Perú escalonadas en la montaña sobre los caminos que conducen a él y aún más fuertes que antes. Mirándolo desde las playas del Pacífico lo encontraba igual que desde las del Atlántico; como una fortaleza que domina ambos océanos; con valor estratégico absoluto y no relativo; independiente y no apoyado por otros factores de la misión.

Para entonces Simón Bolívar se había acercado también con sus fuerzas al Virreinato del Perú; y este hecho suscitó entre ambos la consiguiente fricción de potenciales y de personalidades, que ocasionó el alejamiento voluntario del General San Martín a Europa cuando no había indicio alguno de que la guerra llegara a su fin.

El objetivo

El General San Martín pensó que si la causa de la libertad hubiese sido finalmente impuesta en el Alto Perú mediante auxilio de las armas argentinas, no se habría alcanzado un resultado decisivo, por la simple razón de que el peso del poderío de la corona española radicaba más al Oeste, en el Bajo Perú, concretamente en Lima.

Vale decir que aun en la suposición, arriesgada y remota, de que todo resultara bien en las Provincias Altas, surgiría siempre y de inmediato la necesidad de proseguir las operaciones hasta el océano Pacífico, donde estaba la raíz de la resistencia española.

De nada serviría empujar las tropas realistas a través de la cordillera de los Andes hasta echarlas solamente de los límites territoriales de las Provincias Unidas del Río de la Plata, nombre republicano del Virreinato de Buenos Aires, si detrás de esos límites podrían reorganizarse y constituir una amenaza indefinida.

Entonces el objetivo final de la Revolución, en su entender, era Lima: el gran centro político colonial; allí se decidía y se ordenaba; allí se organizaban y equipaban las tropas adversarias, y era allí de donde éstas venían a combatir al Alto Perú y a amenazar Buenos Aires. Luego, lo que realmente importaba era conquistar la capital del Virreinato del Perú, sin interesar mucho por dónde ni cómo se llegara.

Con ella en poder de las fuerzas independientes se habría asegurado recién la independencia argentina y la de los países vecinos.

EL PRIMER CURSO DE ACCIÓN: A LIMA VÍA LA PAZ

El General San Martín consideró al Alto Perú sólo como una posible dirección de operaciones hacia Lima, es decir, como uno entre dos caminos que existían y no como una zona estratégica cuya posesión era imprescindible. Y en función de este criterio inexacto, por parcial, resultaron naturalmente negativos los planes subsecuentes que formuló. Y resulta muy importante aclarar también que este error fue independiente de otro que cometiera al considerar como objetivo final la conquista de la capital del Virreinato del Perú, puesto que ésta, por su valor militar, no era decisiva, y por su valor político era convencional.

Así, pues, el terreno y la situación debieron haber tenido aproximadamente la siguiente conceptuación para el jefe argentino.

El terreno.—El camino hacia el Alto Perú significaba vencer la gigantesca mole de la cordillera oriental alto peruana, luego atravesar diagonalmente el Altiplano, tramontar la cordillera occidental y bajar a la costa peruana finalmente, en un recorrido de 4.000 kilómetros desde Buenos Aires ó 2.800 kilómetros desde Tucumán.

La marcha desde el Norte argentino se realizaría siempre en ascenso, por centenares de kilómetros, a través de profundas gargantas en las cuales bastaría un alud desprendido de las cumbres para detener un ejército. Prosiguiendo la marcha más allá de Potosí, hacia Oruro y La Paz, se dejaban a la derecha y a retaguardia grandes valles transversales que constituían direcciones de probable reacción adversaria: Tarija, Sucre, Cochabamba. El Altiplano mismo resultaba una estepa inhóspita y demasiado lejana, por otra parte, para esperar apoyo de nadie. Los abastecimientos serían precarios, no existían posibilidades adecuadas para la explotación de recursos locales. Como corolario, la gran fuerza defensiva del terreno estaba íntegramente del lado enemigo hasta el momento en que se alcanzara el lago Titicaca. El clima severo y los efectos de la altura sobre los hombres eran otros dos aspectos que empeoraban la perspectiva.

La situación.—En el Alto Perú la revolución de la independencia comenzó antes que en otras partes de la América española (mayo de 1809, en la ciudad de Charcas, capital del país). A los cincuenta días le sigue La Paz, con un pronunciamiento mediante el cual se destituyeron a las autoridades de la Corona sustituyéndolas por una Capitanía

General y una asamblea deliberante llamada Junta Tuitiva de los Derechos del Pueblo. Tal movimiento es prestamente sofocado por un fuerte ejército realista venido del Bajo Perú, y sus promotores ahorcados (enero de 1817). En septiembre del mismo año estalla otra revolución en Cochabamba, secundando a Buenos Aires y reconociendo su autoridad. Se organiza febrilmente una tropa irregular armada en su mayoría de garrotes y hondas al mando de un caudillo criollo que no tenía educación militar alguna.

Salió al encuentro del Ejército español, y consiguió, al norte de Oruro, una estupenda victoria; pues, cuando los rústicos patriotas consiguieron acercarse lo bastante a las organizadas huestes adversarias las batieron prácticamente a palos. No tuvo este triunfo gran importancia militar. A los pocos meses, con la derrota del Primer Ejército Auxiliar Argentino, el Gobierno realista recobra parcialmente el control del país.

Entre 1811 y 1812 se convierte todo en un gran campo de lucha. Mientras una parte de las tropas peninsulares persiguen a los restos del Ejército argentino, reforzado por miles de voluntarios del país, y lo destrozan finalmente en las batallas de Ahmiraya y Suipacha; por otra, se sublevan las ciudades de Santa Cruz y Tacna. Cochabamba también lo hace por segunda vez, y sus 4.000 milicianos, de los cuales 500 tenían fusiles, son nuevamente aplastados y el Ejército realista entra en la ciudad, que es convertida «en pasto de las más execrables iniquidades».

El año 1813 fue el del desastre del Segundo Ejército Auxiliar Argentino y la iniciación del período de las guerrillas, que había de durar más de diez años, alternados por una nueva e infructuosa intervención argentina, la última (1815). La noticia de la derrota de esta fuerza en Sipesipe hizo pensar al General San Martín que la bondad de su criterio era infalible, como si las dificultades del Alto Perú fueran prenda de seguro éxito en la zona en la que él se había propuesto actuar.

De esta manera, el Alto Perú había polarizado el esfuerzo bélico realista. No sólo había allí considerables efectivos, sino que en el cercano Bajo Perú existían muchos más para reforzarlos con extraordinaria facilidad. Estaba, pues, muy bien guarnecido y al alcance de su base logística.

Por lo tanto, este curso de acción era peligroso, difícil, penoso y largo. ¿No se lo había probado ya tres veces inútilmente?

Sin embargo, considerado como zona pasiva, tenía sus grandes ventajas.

Desde luego, con respecto a la seguridad de Buenos Aires, el Alto

CALENDARIO COMPARADO NUM. 1

Años	Teatro de operaciones del Altiplano boliviano	Teatro de operaciones del General San Martín	Teatro de operaciones del General Bolívar
1809	— Insurrección de la ciudad de Chuquisaca (Charcas) (25 de mayo). — Insurrección de la ciudad de La Paz (16 de julio).		
1810	— Insurrección de la ciudad de Cochabamba (14 de septiembre). — Batalla de Suipacha (7 de noviembre). — Revolución de Potosí (10 de noviembre). — Segunda revolución de Chuquisaca (13 de noviembre). — Batalla de Aroma (14 de noviembre).	— Proclamación de la Junta de Gobierno de Buenos Aires (25 de mayo). — Proclamación de la Junta de Gobierno de Chile (18 de septiembre).	— Proclamación de la Junta de Gobierno de Venezuela (19 de abril). — Insurrección de Bogotá (20 de julio).
1811	— Desastre de Guaqui Lago Titicaca, 20 de junio). — Batalla de Hamiraya (13 de agosto). — Sublevación de Santa Cruz (24 de septiembre). — Nueva sublevación de Cochabamba (29 de octubre).		— Declaración de la Independencia de Venezuela (5 de julio).
1812	— Desastre de Suipacha (12 de enero). — Desastre del Quinual (24 de mayo). — Saqueo de Cochabamba (27 de mayo).	— Triunfo de río Las Piedras (3 de septiembre). — Victoria de Tucumán (24 de septiembre).	— Derrota de Puerto Cabello (30 de junio).
1813	— Desastre de Vilcapujio (1 de octubre). — Desastre de Ayuma (14 de noviembre).	— Victoria de Salta (20 de febrero).	— Culminación de la campaña triunfal de Bolívar en Caracas (6 de agosto).

Perú había resultado particularmente efectivo para absorber y distraer la atención española. Sus pobladores, que luchaban sin armas, sin instrucción, sin comandantes, contra las bien abastecidas tropas realistas, que invariablemente venían del Bajo Perú, habían servido para contener a éstas en su avance hacia el Sur e impedir que penetraran en territorio argentino; es por esto que, salvo esporádicas ocasiones, no fueron amenaza alguna para el Gobierno del Plata. Por tanto, si se encontraba que resultaba práctico marchar por Chile, esta magnífica función neutralizadora del Alto Perú era una garantía de seguridad para la retaguardia del ejército expedicionario. San Martín había expresado en la referida carta: «Para esto bastan los valientes gauchos de Salta con dos escuadrones de veteranos.» Fue una apreciación correcta.

Pero las características que en realidad definieron el rol militar y político del Alto Perú durante la guerra de la Independencia fueron más bien las siguientes:

1.ª Estando situado entre los virreinatos de Lima y Buenos Aires y atravesando por su territorio el único camino transcontinental que los unía, jamás habría podido mantenerse separado o aislado bajo ningún tipo de gobierno (independiente o colonial). Por esto era necesario que por lo menos uno de sus vecinos le extendiera apoyo.

2.ª Recíprocamente, ninguno de éstos podía considerar definida, ni siquiera estable, su situación si no contaba con el Alto Perú.

3.ª El inmenso complejo: meseta andina, cordilleras circundantes y valles, que por occidente llegan hasta cerca del océano Pacífico, constituye una fortaleza geográfica que, considerando los requisitos logísticos de la época, permitía además una plena autonomía.

El Gobierno de Buenos Aires comprendió instintivamente, mejor que el General San Martín, estas relaciones, como veremos más adelante; pero los mandos de la Corona hicieron más por apoderarse de él y mantenerlo a ultranza.

Por tanto, la maniobra de envolvimiento por Chile y el océano Pacífico no vulneraba sustancialmente la ya favorable situación realista, y, por el contrario, dejaba abierta la posibilidad enemiga de avanzar hacia el Sur.

El curso de acción elegido (2.º) no se plasmó como naturalmente debía a estas sencillas ecuaciones de terreno, estrategia y política y, más bien, fue en contra de ellas, ocasionando en lógico efecto la complicación, increíble duración y elevado coste, en términos vitales, de las campañas que sólo culminaron con la intervención integral del propio Alto Perú, de la Argentina, Chile, Perú y Colombia, además del carácter de hierro y la concepción militar de Simón Bolívar.

Chile, durante la colonia, constituía una angosta y larga faja geográfica casi totalmente aislada dentro del mismo continente.

A decir de Mitre, «había vegetado oscuramente en medio de la abundancia y de la paz». Situado frente a la inmensidad del océano Pacífico, tenía por detrás la barrera de los Andes; al Norte, el desierto de Atacama, que lo separaba de Lima, y al Sur, la zona Antártica. Por estas razones, en 1778, el Gobierno de España había constituido en este país una entidad política diferente, denominada Capitanía de Chile. Entonces las comunicaciones marítimas por el estrecho de Magallanes eran sumamente precarias por lo peligrosas. Por el Norte, Lima podía prestarle apoyo solamente por mar, lo que significaba que este apoyo tenía grandes limitaciones. En fin, a principios del siglo pasado no existían caminos que atravesando la cordillera lo uniesen con la Argentina. El tránsito de los que se atrevían a esta aventura consistía simplemente en buscar los pasos y desfiladeros más apropiados. Santiago, su capital, dominaba principalmente la parte vital del país: el Sur.

Desde el punto de vista del terreno, el problema radicaba, por lo tanto, solamente en atravesar perpendicularmente la cordillera y caer sorpresivamente sobre Santiago. Su confinamiento geográfico hacía imposible que el enemigo reaccionara por el Sur, y posible, pero limitadamente, por el Norte desde el Perú.

Por el contrario, dominada la situación por las propias fuerzas, vale decir, establecido un Gobierno revolucionario y organizadas las fuerzas militares unidas, y en un marco de excepcional seguridad, se podría, tan rápidamente como lo permitieran las circunstancias, crear una flota aliada y lanzarse a Lima.

Se llevarían las fuerzas reunidas, por mar, cómodamente, bien organizadas y equipadas, hasta desembarcarlas donde fuera apropiado. Los 2.500 kilómetros de recorrido marítimo evitaría desiertos y montañas, salvaría energías y sangre; la tropa no se desgastaría.

Por lo que concierne a aspectos políticos, la revolución en Chile había comenzado en 1810 en forma incruenta mediante la entrega del mando que hizo el Gobernador a una Junta Patriótica elegida en cabildo abierto. La Junta ganó rápidamente posesiones sobre la Audiencia que representaba los intereses de la Corona y estableció las bases de un Gobierno independiente. Posteriormente, debido a disidencias entre los nuevos partidos, estalló una guerra civil, siendo el general O'Higgins jefe de uno de los bandos en pugna. La enérgica, aunque tardía, intervención armada enviada desde el Virreinato del Perú

cancela el movimiento después de aplastar las fuerzas patriotas, que olvidando sus divergencias se habían unido en la batalla de Rancagua (1814), y repone en el país el Gobierno español.

Las fuerzas realistas fueron pronto diseminadas obedeciendo al criterio de consolidar y completar su victoria mediante operaciones de limpieza y vigilancia; pues dadas las condiciones geográficas del territorio no eran de esperarse acciones externas en auxilio de los independientes.

Sumadas todas estas circunstancias, daban, pues, como resultado una evidente posibilidad de éxito para el proyecto.

Estas o parecidas razones constituían en síntesis el fondo del pensamiento del General San Martín. Y éste fue, en consecuencia, el curso de acción elegido; y procedió, por tanto, a la organización de sus fuerzas, en Mendoza, una zona ya por sí misma muy cercana a la cordillera y a los desfiladeros que habrían de atravesar las tropas. Así se colocaba desde un principio a sólo 250 kilómetros de Santiago, en condiciones óptimas de seguridad, que él las buscaba siempre con alguna exageración. Dedicóse a los preparativos con exquisita minuciosidad y entusiasmo sin conceder importancia al desarrollo de la situación en el Alto Perú y sin conseguir que los encargados de abastecer a su ejército la concediesen al tiempo que pasaba.

El criterio político

Como fuera dicho, los Gobiernos argentinos desde 1810 hasta 1817, año en el que por fin marchó a Santiago el ejército expedicionario, y aun posteriormente, de modo inconfundible y uniforme y pese a los reveses sufridos, mantenían el criterio de que se debía persistir en las operaciones en el Alto Perú, organizando para esto fuerzas más poderosas y mejor instruidas. Pensaban, justamente, que recaían sobre ellos razones de orden moral y político inexcusables, puesto que ese territorio formaba parte del Virreinato de la Plata, además de que constituía un peligro destacar las tropas en una misión tan distante y descentralizada de su propio territorio, teniendo la constante amenaza del Norte.

Pero fueron el prestigio del General San Martín, su vigorosa personalidad, el gran ascendiente que tenía entre los hombres de gobierno y, finalmente, la decisiva influencia de una logia secreta que organizó y dirigió él mismo, los que finalmente se impusieron para hacer posible la expedición a Lima por Chile.

La organización secreta a la que hacemos referencia agrupó una gran parte de los políticos, hombres de prestigio y jefes militares de

la nueva nación y, posteriormente, aunque con decreciente intensidad, de Chile y del Perú. San Martín nunca se sirvió de ella para decidir el rumbo de la política interna de su propio país; en cambio, ejerció toda la presión que pudo para conseguir que su plan fuera ejecutado.

> «A principios de 1816 San Martín comprendió que (la logia) era un medio poderoso de influencia que podía usar para hacer aceptar sus planes militares; púsose en comunicación con el presidente de la Logia Matriz en Buenos Aires, cuya dignidad era perpetua y llevaba el título de «Marquetero Mayor»... Era otra máquina de zapa política, cuya acción empezó muy luego a hacerse sentir en las regiones oficiales. Todos sus corresponsales eran miembros de la Logia, y así, llevando de frente una triple correspondencia reservada con los agentes de Chile, el Gobierno y sus amigos íntimos extendían por todas partes sus misteriosos ramales subterráneos. Luego le veremos abrir un cuarto ramal para influir sobre las decisiones del Congreso Nacional que iba a reunirse. Estas confidencias tienen un gran valor histórico y completan las pruebas que establecen la prioridad de la idea del paso de los Andes en todos sus detalles y consecuencias previstas» (BARTOLOMÉ MITRE: *Historia de San Martín,* tomo I, pág. 414).

Hasta poco tiempo antes de que marchase a Chile y cuando tenía ya bien adelantados sus preparativos, todavía existía, entre los hombres de decisión del Gobierno, la clara, aunque vacilante, idea de proseguir las operaciones por el Norte.

> «Los dos confidentes [el ministro de Guerra y un diputado], sea que no se hubieran penetrado aún en la eficacia del Plan de San Martín o que pensaran como la generalidad que aún podían tantearse nuevos esfuerzos por la frontera terrestre del Norte, le proponían se hiciese cargo del mando del Ejército del Alto Perú, llevando una fuerza respetable. El, viéndose mal comprendido y dejándose, al parecer, arrastrar por la corriente que impulsaba a todos hacia el Perú por el camino mediterráneo del Norte, se limitaba a objeciones indirectas» *(obra citada).*

Pero la decisión política más alta la consiguió influyendo en forma determinante sobre el Director Supremo, que era partidario de la más vigorosa acción de armas que la Argentina hubiese intentado en ayuda del Alto Perú.

> «Pueyredón en aquellos momentos se inclinaba a repetir la invasión del Alto Perú, pero no estaba decidido, formando en previsión un poderoso ejército de 6.000 hombres. La mayoría del Congreso, compuesta de peruanos y provincianos del Norte, a que se agregaban muchos diputados de Buenos Aires enemigos de San Martín, lo impulsaban en este sentido, y como se había visto, hasta Guido y Godoy Cruz le proponían ponerse a la cabeza de esta nueva tentativa, que el General de los Andes consideraba o imposible o funesta.

Ya había impartido Pueyredón sus órdenes para que se dirigieran a la frontera Norte los refuerzos de las tropas que debían aglomerarse en ellas según este propósito, cuando recibió la comunicación de San Martín y las explicaciones que le transmitió Godoy Cruz, y reaccionando sobre sí mismo, decidióse sin vacilar por la reconquista de Chile» (*obra citada*, tomo I, pág. 435).

El mismo Mitre resume de esta manera la poderosa tutela del General San Martín en los asuntos político-militares:

«... pocas veces la intervención de un hombre en los destinos de un pueblo fue más decisiva que la suya, así en la dirección de los acontecimientos como en el desarrollo de sus consecuencias» (*íd.*, pág. 437).

Y el General San Martín daba la siguiente poco convincente razón:

«Es imposible que me encargue del Ejército del Perú, porque perdería el fruto de las relaciones que tengo establecidas con Chile. Para mandar el Ejército del Perú yo me decido por Belgrano: es el más metódico de los que conozco en nuestra América; lleno de integridad y de talento natural; no tendrá los conocimientos de un Moreau en punto a milicia, pero es lo mejor que tenemos en América del Sur» (ídem, págs. 418-419).

En efecto, mientras San Martín en 1817 ingresaba a Chile con cerca de 4.000 hombres, Belgrano atacaba el Alto Perú con unos 500, que lógicamente volvieron a perderse.

El Ejército expedicionario

El efectivo del Ejército Argentino que pasó a Chile fue de 3.778. De éstos, 742, de caballería; 241, de artillería, con 21 piezas, y el resto, de infantería. Iba además una tropa de servicios compuesta por unos 1.200 hombres. En el parque se llevaban 15.000 fusiles destinados a armar las futuras unidades patriotas.

Como munición llevaban 800.000 disparos de fusil y carabina, 4.600 de artillería. Entre el ganado, 1.600 caballos y mulos. Se llevaba quince días de abastecimiento de boca, en los que se incluyó una buena porción de ajos y cebollas en el entendido de que eran útiles para mitigar los efectos de las grandes alturas sobre el organismo humano; sin descuidar, empero, por otra parte, una razonable dosificación de vino.

San Martín mostró un gran talento organizador y una perseverancia extraordinaria en la preparación de estas fuerzas. Las formó con fe en su misión, incansablemente, sin omitir detalles. Fue genial en la improvisación de armas y equipo. Concitó, en fin, el más entu-

CALENDARIO COMPARADO NUM. 2

Años	Teatro de operaciones del Altiplano boliviano	Teatro de operaciones del General San Martín	Teatro de operaciones del General Bolívar
1814	— Victoria de La Florida (25 de mayo). — Desastre de Chacaltaya (15 de noviembre). — Iniciación de la guerra de guerrillas.	— Derrota de los patriotas chilenos en Rancagua (2 de octubre).	— Derrota Arao (16 de abril). — Derrota de La Puerta (15 de junio). — Proclamación de la Junta de Gobierno de Bogotá (20 de julio). — Derrotas de Maturín y Urica (5 de diciembre).
1815	— Desastre de El Tejar (20 de febrero). — Derrota de Pumakahua en Arequipa (Perú) (11 de marzo) — Desastre de Ventaimedia (20 de octubre). — Derrota de Viloma (Sipe-Sipe) (21 de noviembre).		— Iniciación de la campaña realista de Morillo (Abril). — Entrada de Morillo en Caracas (11 de mayo). — Caída de Cartagena (6 de diciembre).
1816	— Desastre de Cinti (3 de abril). — Batalla del Villar (24 de septiembre). — Batalla de Pari (21 de noviembre).	— Proclamación de la independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata (9 de julio).	— Recaptura de la isla Margarita por los patriotas (7 de mayo). — Represalias de Morillo en Bogotá (29 de mayo).
1817	— Campaña del Virrey La Serna hacia la Argentina (abril - junio). — Combate de Tolomosa (4 de mayo). — Desastre de Sopachuy (14 de junio).	— Iniciación del paso de los Andes (12 de enero). — Victoria de Chacabuco (Chile) (12 de febrero). — Actuación de las guerrillas de Guemes en el Norte argentino (abril-junio). — Derrota de Talcahuano (Chile) (16 de diciembre).	— Victoria de Páez en Macuritas (28 de enero). — Bolívar conquista La Angostura (17 de junio).
1818	— Guerra de guerrillas.	— Derrota de Cancha Rayada (Chile) (19 de marzo). — Victoria de Maipú (Chile) (5 abril).	— Derrota de La Puerta (16 de marzo). — Derrota del Rincón de Los Toros (16 de abril).

siasta y decidido apoyo del pueblo, que le brindó cuanto pudo para formar el ejército. La tropa fue bien instruida e imbuida de una excelente moral. Su calidad fue muy superior a la de las tropas enviadas al Alto Perú. Antes de ponerse en marcha, su Gobierno les impartió un pliego de instrucciones redactadas, acaso debido a la experiencia de la lamentable conducta de los soldados argentinos de los anteriores ejércitos auxiliares, que contienen normas éticas enaltecedoras y que al haber sido fielmente cumplidas gracias al celo personal del General San Martín, honran a su país.

Al mismo tiempo que se dedicaba a constituir sus fuerzas, organizó un buen servicio de información que supo manejarlo con gran sutileza y exclusivamente orientado a sus próximas operaciones en Chile.

Las operaciones en Chile

Puede considerarse que la ejecución del plan San Martín comprendía tres fases bien diferenciadas, a saber: la primera, las operaciones en Chile, cuya finalidad consistía en ganar el país para la causa americana, colaborar en la constitución de un Gobierno propio, con el cual aliarse inmediatamente y, finalmente, organizar un Ejército chileno, que pasaría luego a reforzar el argentino; la segunda, crear mediante el esfuerzo argentino-chileno, una flota aliada en el océano Pacífico y marchar por vía marítima a Lima; la tercera, y decisiva, atacar Lima para terminar la contienda, posiblemente con la misma ayuda prestada a Chile para organizar su Gobierno y sus Fuerzas Armadas.

La concepción general del plan estuvo recargada, desde un principio, de una dosis excesiva de optimismo y sobre todo de una falsa apreciación de la forma en la que el enemigo reaccionaría muy particularmente en la fase culminante de la campaña.

Para penetrar en Chile, San Martín fraccionó su ejército en dos columnas; una de ellas, la del Norte, atravesó la cordillera por el paso de los Patos; la otra, la del Sur, por el paso de Uspallata. Cada una tuvo una excelente vanguardia y una flanguardia extrema. Todos los elementos de su dispositivo tenían una dirección, un tiempo de marcha y un objetivo a alcanzar perfectamente determinados. La flanguardia del extremo Norte, que fue la primera en iniciar el recorrido, salió de San Juan el 12 de enero de 1817; para los primeros días de febrero todo el Ejército argentino se encontraba concentrado al otro lado de la cordillera, exactamente en los términos previstos por su comandante.

Los desfiladeros estaban desguarnecidos; la sorpresa fue completa. El mando español, confundido, hizo frente al Ejército independiente con sólo 2.000 hombres; la mitad de los que tenía en Chile y en con-

diciones, por lo demás, desventajosas. Fue derrotado en Chacabuco el 12 de febrero. Dos días después la ciudad de Santiago recibía al triunfante ejército. El General O'Higgins fue designado Director Supremo de Chile.

Sin embargo, San Martín no realizó las operaciones subsecuentes de persecución que habrían consolidado su triunfo y sobre todo le habrían dado de una sola vez el objetivo político que perseguía, y dejó, por el contrario, que parte de las tropas enemigas se retirasen, principalmente al Sur, las cuales unidas posteriormente a los núcleos dispersos que no habían alcanzado a intervenir en la batalla de Chacabuco, al mando de jefes realistas activos y aguerridos y con la poderosa ayuda de Lima, se rehicieron y disputaron tenazmente la posesión de Chile. De este modo la campaña se prolongó por otros tres largos años. Desde Chacabuco, el General San Martín pierde la noción del tiempo en sus proyectos y ya no vuelve a recobrar la puntillosa programación de sus actividades.

En abril de 1814 pensó que la manera más rápida de llegar a Lima era pasar por el inadvertido Chile; pero no fue así; sin contar que una vez en Lima habría de ver que no había avanzado hacia la resolución que buscaba mucho más que antes de salir de la Argentina. Las armas aliadas experimentaron todavía los reveses de Talcahuano y Cancha Rayada antes de la decisiva victoria de Maipú, que, finalmente, consolidó la independencia chilena y conmovió profundamente la capital del Bajo Perú, que por los reiterados anuncios de los independientes se sintió el próximo teatro de operaciones.

Sin descartar el esfuerzo de los propios chilenos, la independencia de su país fue lograda debido al auxilio del Ejército argentino, y sobre todo debido al General San Martín; y aunque éste habría deseado coronar sus triunfos y su carrera en Lima, fue en Chile donde alcanzó la cúspide su trayectoria castrense.

Y, sin embargo, Chile para él fue sólo un medio para alcanzar el fin que se había trazado. Un objetivo intermedio que le daría una base para llegar al objetivo final.

«San Martín no tenía otro pensamiento, otro anhelo, otro trabajo, que el de la organización de una expedición contra Lima, sin cuya caída él juzgaba, con alto y acertado juicio, que jamás la América española podría conquistar su independencia. Chile no era para él ni un desenlace ni una conquista; era simplemente una ruta militar que le era preciso seguir hasta golpear las puertas del poderoso virreinato... No fue un hombre, ni un político, ni un conquistador, fue una misión», dice el historiador chileno Vicuña Mackena.

El criterio de fondo del plan San Martín es el de la seguridad; por ella es que trata de evitar los grandes riesgos que en su pensar significaba la conducción de sus fuerzas en el Alto Perú y llegar al Bajo Perú por Chile, actuando con mayor libertad de acción; pero en la realidad total de la ejecución resultó que si bien encontró inicialmente al Oeste de la cordillera un terreno y un enemigo más a su gusto, se presentaron luego otros obstáculos sucesivamente más complejos que habrían de superar con mucho sus medios y su capacidad.

En efecto, conquistado Chile de acuerdo con sus proyectos, encontró trabas económicas y políticas, las primeras dificultades que entorpecieron su tarea, y que de haber hecho oportunamente una comparación más racional de sus cursos de acción, habrían, seguramente, aparecido indistintamente y pesado en sus concepciones y decisiones con el valor que tenían.

Así, se requería una flota para transportar las tropas al Perú y apoyarlas antes y después de esta operación, ganando superioridad sobre la española que existía en el océano Pacífico; pero hasta la batalla de Chacabuco nadie se había preocupado por ella y hubo necesidad de que el Comandante en Jefe de los dos ejércitos se trasladase personalmente, repetidas veces, a Buenos Aires para seguir el proceso de una larga y desesperante gestión bilateral para tratar de allanar recursos y medios de los que, por su magnitud, no podían de momento disponer las embrionarias economías de las nuevas repúblicas. San Martín se vio obligado a renunciar varias veces ante su Gobierno de la función de Comandante del Ejército argentino, pero aquél no podía hacer otra cosa que ratificarlo con crecientes expresiones de agradecimiento y reiteradas promesas de darle los fondos y medios que pedía para la adquisición y manejo de las embarcaciones. Había cosas que ni la poderosa logia Lautaro, que para entonces ya se había extendido a Chile, podía resolver.

Al final se formó la flota, consiguiendo sus elementos uno por uno, la mayor parte en Chile, mediante confiscaciones, compras de buques usados a crédito y captura de naves españolas. Los marineros fueron improvisados sobre la base de soldados de ejército con oficiales ingleses y norteamericanos aventureros. Fue designado como Comandante de la flota el Almirante Cochrane, de nacionalidad inglesa, y cuyo temperamento impulsivo y valiente corría parejo a una incontenible propensión a jugosos estipendios. Resultó siempre muy difícil a San Martín mandar sobre Cochrane.

Pero a medida que el volumen de las fuerzas crecía, las necesidades

financieras para su manutención se hacían proporcionalmente más pesadas y gravaban en forma insostenible la economía chilena, que debía mantener además al Ejército argentino. Este hecho ocasionó nuevos inconvenientes. En enero de 1819 el Comandante argentino se quejaba así a su Gobierno:

«El Gobierno de Chile en su conducta pública manifiesta una bancarrota total: su administración es odiosa y aborrecida por todos estos habitantes; la apatía, el desengaño, la desconfianza, tanto del Gobierno como de sus habitantes con respecto al Ejército de los Andes es demasiado marcada. En fin, desde el momento en que la escuadra de este Estado ha tomado la superioridad en el mar Pacífico, se ha creído que los brazos del Ejército de los Andes no le son ya necesarios, pues se consideran, y con razón, libres de todo ataque, y su objeto es aburrirnos con las miserias con que nos bloquean.»

Agregando más adelante:

«La conducta que observa este Gobierno no es nada adecuada, ni al agradecimiento que debía tener al Ejército Unido, ni al plan para atacar al enemigo de Lima. No hay la más remota esperanza de que se verifique la expedición al Perú. La conducta de este Gobierno está manifiestamente clara, de que su objetivo es no sólo de que no se verifique la expedición proyectada, sino desprenderse del Ejército de los Andes, poniéndonos en un estado de desesperación tal, que tengamos que pasar la cordillera o comprometernos a disgustos de la mayor trascendencia» (BARTOLOMÉ MITRE: *Historia de San Martín*, tomo I, página 753).

Apremiante se dirige también al Gobierno de Chile pidiendo una definición concluyente respecto a su contribución al esfuerzo militar proyectado:

«Los ojos de América, o por mejor dicho, los del mundo, están pendientes sobre la decisión de la presente contienda con los españoles respecto a la expedición del Perú. Tengo dicho que para esperar un suceso favorable a la expedición se necesitan 6.100 hombres. Espero se me diga si el Estado de Chile se halla en disposición de aprontarnos los efectos que tengo pedidos, y en qué tiempo» (*Id.* 755).

La respuesta del General O'Higgins, dice Mitre: «Podría tomarse como una burla» e implicaba «una negativa disimulada», pues condicionaba la intervención chilena a la contribución de parte de la Argentina de 600.000 pesos.

San Martín tuvo que repasar la mitad de sus efectivos al otro lado de los Andes y amenazar con el retiro total para que O'Higgins se aviniera a participar en la próxima empresa.

De esta manera, pagó el precio de sus pertrechos marítimos con la única moneda que le era dable disponer: tiempo. Bien es verdad que hizo cuanto le fue posible por llevar adelante sus proyectos con la celeridad que habría sido deseable, pero ni la Argentina ni Chile podían entonces satisfacer las exigencias logísticas de la campaña planeada, cuyo desenlace negativo era entonces insospechable sólo por la fe y el entusiasmo puesto por el jefe patriota en su ejecución.

Cambió problemas tácticos, para los cuales se pueden siempre encontrar soluciones, por problemas estratégicos, logísticos e intríngulis políticas que redujeron sus medios y demoraron sus acciones. Cambió las claras y distintas dificultades que le presentaba el Alto Perú por presuntas facilidades que pensó encontrar en Chile. En vez de resolverse por una campaña en alta montaña en la cual pudo contar también con el íntegro apoyo de su pueblo ya movilizado, optó por una operación anfibia sin haber calculado antes ni los medios que necesitaban ni la fuente de sus abastecimientos.

Así, pues, se tuvo que esperar hasta bien entrada la segunda mitad del año 1820 (agosto) para que por fin las fuerzas independientes se dirigieran al Perú por mar.

San Martín hace conocer su concepción operativa en abril de 1814, cuando hacía ya cinco años que el Alto Perú y cuatro la Argentina se encontraban en guerra; tres años después comienza a ejecutarla, y en abril de 1818 aplasta definitivamente a las fuerzas españolas en Maipú, en una campaña de catorce meses, con lo cual cierra la fase chilena de su plan. Sólo más de dos largos años después comienza la campaña del Perú, que a su vez habría de prolongarse innecesariamente por otros cinco.

Por su parte, el enemigo de entonces no desperdició tanto tiempo. Entre 1809 y 1812 las fuerzas realistas formaban poco más que núcleos policiales en el medio. Ni para éstas ni para aquellos que abrazaron la causa de la independencia existió en ese principio una tajante y definitiva diferencia de posiciones; esto explica en gran parte el rápido triunfo de Buenos Aires y aun el de la primera revolución de Santiago de Chile. Sin embargo, a medida que el tiempo transcurría y el verdadero objetivo de la revolución se hacía distinto, los respectivos Gobiernos y los Comandantes formaron sus tropas en la moral que aconsejaban sus respectivas ideologías, y aunque en ambos ejércitos el grueso estuvo formado por soldados americanos, lucharon con feroz encarnizamiento.

Sobre todo, las tropas realistas desarrollaron enormemente en calidad y cantidad, y el promotor de este crecimiento fue el dinámico e inteligente Virrey del Perú, Abascal. Aplastó en forma inmisericorde

y rápida cuanta insurrección hubo en el Alto Perú, inclusive los tres ejércitos auxiliares argentinos; pues contrariamente al criterio de San Martín, se dio cuenta desde muy temprano que quien dominara este territorio dominaba la situación militar en oriente y occidente. Sofocó la primera revolución chilena y también la del Ecuador.

En 1817 la resistencia realista que encontró el Ejército argentino en Chile fue muy superior a la que imaginó en 1813. Para 1820, cuando llegó tan tardíamente a Lima, el valor de las fuerzas reforzadas por oficiales y algunas pocas tropas peninsulares, veteranas de las luchas contra Napoleón, había superado tanto al de los patriotas que el General San Martín ya no pudo batirlas.

Aspectos de la situación en el Alto Perú

Desde 1809 hasta 1815 el esquema de los movimientos libertarios en el Alto Perú había sido el siguiente:

— Subversiones sorpresivas en las ciudades, con el apresamiento de las autoridades españolas y su reemplazo con Gobiernos patriotas.

— Organización apresurada de la nueva administración y los cuerpos de milicianos.

— Reacción realista que, mediante fuertes efectivos regulares, aplastaban fácilmente la débil resistencia que podían encontrar, generalmente, en las cercanías de las ciudades insurreccionadas para dedicarse después a reponer las autoridades depuestas y cobrar sangrienta revancha a la población civil.

En el resto de la América del Sur faltó o fue muy tardía la tercera fase, lo cual permitió la formación, la consolidación y la expansión de los efectos de la segunda.

Por lo general, a la noticia del levantamiento de una determinada ciudad seguían otras, pero puede decirse que en ningún momento hubo coordinación; cada acción resultaba un proceso aislado, independiente y esporádico; las enormes distancias, las rápidas contramedidas y la falta de un organismo director central, aun subterráneo o externo, impidió una elemental unificación de esfuerzos.

Fue durante este período que el Gobierno de Buenos Aires trató de apoyar militarmente estas rebeliones con suerte adversa.

Pero la derrota del Tercer Ejército Auxiliar en la batalla de Sipesipe (1815), cerca de la ciudad de Cochabamba, marca la iniciación de una etapa nueva en la guerra de la independencia en el Alto Perú,

CALENDARIO COMPARADO NUM. 3

Años	Teatro de operaciones del Altiplano boliviano	Teatro de operaciones del General San Martín	Teatro de operaciones del General Bolívar
1819	— Guerra de guerrillas.		— Bolívar, investido Presidente de Venezuela (15 de febrero). — Victoria de Páez en las Queseras (2 de abril). — Victoria del pantano de Vargas (6 de julio). — Bolívar cruza los Andes y se apodera de Tunja (5 de agosto). — Batalla de Boyacá (7 de agosto). — Constitución de la Gran Colombia (17 de diciembre).
1820	— Guerra de guerrillas.	— Partida de la Escuadra Libertadora de Valparaíso (Chile) (20 de agosto). — Tropas de San Martín desembarcan en Pisco (Perú) (7 de septiembre). — Primera Campaña del General Arenales (4 de octubre-diciembre). — Desembarco de San Martín en Huaura, Norte de Lima (12 de noviembre). — Batalla de Cerro de Pasco (20 de diciembre). — Acción de Huancayo (29 de diciembre).	— Proclamación de Guayaquil (9 de octubre). — Armisticio entre Bolívar y Morillo (27 de noviembre). — Derrota de Guachi (12 de noviembre) (Coronel Urdaneta).

Años	Teatro de operaciones del Altiplano boliviano	Teatro de operaciones del General San Martín	Teatro de operaciones del General Bolívar
1821	— Guerra de guerrillas.	— Dimisión del Virrey Pezuela en favor de La Serna (20 de enero). — Entrevista de Punchauca entre San Martín y La Serna (23 de mayo). — Segunda Campaña del General Arenales (abril-agosto). — Entrada de San Martín en Lima (9 de julio). — Proclamación de la Independencia del Perú (28 de julio). — San Martín, investido Protector del Perú (3 de agosto).	— Sublevación de Maracaibo (28 de enero). — Tropas patriotas penetran en Caracas (13 de mayo). — Batalla de Carabobo (24 de junio). — Toma de Cartagena por los patriotas (24 de julio). — Derrota de Guachi (General Sucre) (12 de septiembre). — Adhesión del istmo de Panamá a la causa de la Independencia (28 de noviembre).

caracterizada por una sangrienta guerra de guerrillas que duró diez años, debido, en primer lugar, a que la Argentina volcó sus fuerzas hacia Chile para ejecutar el plan San Martín, y en segundo, a que el Virrey del Perú reforzó y mejoró sus guarniciones considerablemente, ejerciendo un control enérgico y agobiante sobre la indómita población.

Existieron por lo menos cien grupos o bandas de guerrilleros; cada uno diferente a los demás en efectivos, armamento y procedimientos. Unos se conformaban con hostilizar las marchas, guarniciones y abastecimientos enemigos; otros ejecutaban maniobras suicidas, tratando de enfrentar el poder de considerables efectivos regulares desplegados en orden de combate. Casi todo el territorio altoperuano y, dentro de éste, mayormente las zonas que tenían gravitación directa o indirecta sobre la gran vía de comunicación transcontinental: La Paz, Oruro, Potosí, Sucre, Cochabamba y Tarija, quedó convertido en un permanente campo de lucha que mantuvo ocupadas, desgastadas y dispersas a las fuerzas realistas, las que por este motivo no podían incursionar en territorio argentino que se mantuvo seguro, salvo unas pocas incursiones que no pasaron de la región Norte del país.

Si el Alto Perú hubiese tenido un ejército regular propio se habría acelerado considerablemente el proceso revolucionario en Sudamérica y, por ende, en su territorio; de esta manera los pueblos habrían enfrentado su porvenir republicano en mejores condiciones y no exhaustos, desangrados y anarquizados, como sucedió particularmente con Bolivia y el Perú.

Para ello tenía suficiente potencial humano. Calculando muy cautelosamente, puede decirse que solamente la ciudad de Cochabamba y sus valles inmediatos contribuyeron durante los dieciséis años de guerra con 24.000 hombres, de los cuales 6.000 de caballería, que lucharon aportando sus propias cabalgaduras. La importancia de esta cifra queda patentizada si se considera, por ejemplo, que en la batalla de Junín los patriotas presentaron unos 10.000 hombres mediante el esfuerzo aunado del Perú y Colombia frente a 9.000 realistas. En Ayacucho, 5.800 independientes contra algo más de 9.000. En Chacabuco, San Martín no tuvo más de 4.000 soldados, y en Maipú, alrededor de 5.000. El Primer Ejército Auxiliar Argentino que pasó a las Provincias Altas tuvo 1.200 efectivos y fue «reforzado» con 7.000 altoperuanos, de los cuales 2.000 fueron jinetes. En cambio, el problema del armamento, para no mencionar otros implementos, fue inmensamente crítico. El Alto Perú no tuvo ninguna fuente de abastecimientos. La Argentina, que era la única posible, no colaboró en este sentido. Quizás habría resultado mucho más práctico y efectivo dar armas y municiones que destacar ejércitos auxiliares. Y este antecedente es mucho más interesante todavía si se considera que el Alto Perú, entonces, tenía mayores posibilidades financieras que la Argentina, a cuya revolución contribuyó de grado o por fuerza con caudales de consideración. El mando, que organiza, disciplina, instruye, hace planes y decide fue otro elemento que faltó. En el Alto Perú no existieron soldados profesionales de las escuelas de Bolívar y San Martín o Sucre.

Pero lo que en esencia no existió fue un Gobierno, y no existió porque su destino geográfico, mal comprendido por San Martín, fue ganado por la atención y las energías del mando español, negándole aun el tiempo mínimo para organizarlo.

La realidad

El General San Martín se hizo a la mar en Valparaíso el día 20 de agosto de 1820 con 4.400 hombres, de los cuales 2.400 eran argentinos y 2.000 chilenos. Luego de costear el desierto de Atacama, desembarca en Pisco, unos 200 kilómetros al Sur de Lima. En estos días le escribía al General O'Higgins: «Mi objeto es bloquear a Lima por la

insurrección general y obligar a Pezuela a una capitulación... Lima estará en nuestro poder a los tres meses de la fecha.»

Pero no fue tres meses el tiempo que duró la campaña, sino más de cuatro años, ni fueron sus heroicos soldados los que habían de culminarla; casi todos murieron en los campos de batalla o en los hospitales. Desencadenó en el Perú conflictos militares y políticos tan complejos que superaron sus posibilidades de control y, al final, lo obligaron a abandonar el país y el ejército que había conducido en uno de los momentos más dramáticos de la historia de Sudamérica. Entonces (25 de agosto de 1822) se dirige al mismo corresponsal en estos términos:

> «Usted me reconvendrá por no concluir la obra empezada; usted tiene mucha razón, pero más tengo yo. Créame, amigo mío, ya estoy cansado de que me llamen tirano, que en todas partes quiero ser rey, emperador y hasta demonio. Por otra parte, mi salud está muy deteriorada; el temperamento de este país me lleva a la tumba. En fin, mi juventud fue sacrificada al servicio de los españoles, mi edad media al de mi patria; creo que tengo derecho de disponer de mi vejez» (JOSÉ PACÍFICO OTERO: *Historia del Libertador José de San Martín*, tomo VI, pág. 253).

Entraba en Lima un año después de su categórica predicción, sin disparar un tiro, porque el mando español cedió la ciudad para reforzar sus posiciones en la montaña. Dos veces más habría la ciudad de cambiar de manos, sin que ello afectara gran cosa el curso de las operaciones del ocupante de turno.

Pensó que la insurrección del pueblo peruano, que vertió torrentes de sangre en el propósito, pudo haber hecho la mayor parte de la tarea y que sus fuerzas se reducirían a apoyarlo con poco más que su presencia; olvidando que este movimiento, aun siendo mucho más maduro, intenso y resuelto en el Alto Perú, no había sido suficiente. Había descrito tan grandioso arco continental no con la intención de triunfar sobre el enemigo en combate, sino sólo mediante la amenaza y la subversión en un país en el que, por lo demás, el impulso revolucionario no se había expresado todavía.

La realidad geográfica le demostró, ya muy tarde, que había equivocado el camino y también los medios; pues su adversario abandonó la costa y sentó sus reales, definitivamente, en la altiplanicie y en sus bordes occidentales y sin recibir ninguna ayuda de su metrópoli resistió hasta 1825.

Si San Martín hubiese penetrado en la meseta altoperuana partiendo del Norte argentino, se habría hecho dueño de la cordillera, y con ello invertido los papeles en sentido de dominar la situación hasta llegar a una decisión favorable, sea por la destrucción de las fuerzas

rivales sea por el abandono definitivo que habrían hecho del territorio peruano.

La llegada a Lima

Como era natural, las acciones militares, de principio a fin, fueron absorbidas inconteniblemente por la poderosa geografía de los Andes y pueden sintetizarse expresando que consistieron: por parte realista, en defender la gigantesca gradiente de la cordillera, y por parte independiente, en tratar de forzarla.

Ya mucho antes de la expedición del Ejército Libertador el despliegue español era tan profundo que una acción sobre la capital del Virreinato, por fulminante que hubiese sido, no podía ser decisiva. Las playas peruanas del océano Pacífico no fueron más que las avanzadas de un enorme sistema defensivo que terminaba en el otro lado de la cordillera, al sur de Potosí, mirando al océano Atlántico. Y esto resultó así por natural designio del terreno.

Contrariamente a lo que el General San Martín supuso, no llegó a realizarse ninguna acción importante en la costa, fuera de la aislada de la fortaleza del Callao, que tuvo mayormente significación marítima; se realizaron, en cambio, tierra adentro, mucho más al Este, en la dirección general del lago Titicaca, al que, marchando desde la Argentina, más resueltamente que San Martín, habían ya llegado en 1811 el jefe patriota Balcarce y el representante Castelli.

Cuando la expedición libertadora del Perú llegó a Pisco las fuerzas realistas tenían el siguiente dispositivo:

El núcleo principal de sus fuerzas, en Lima, con la misión de defender la capital y la costa adyacente. Posteriormente éste fue replegado a la montaña.

El siguiente en importancia, en la meseta altoperuana, que tenía por cometido defender la frontera con la Argentina y apoyar las agrupaciones situadas entre sí misma y el Pacífico, y, finalmente, un destacamento en Arequipa para vigilar y asegurar la costa Sur peruana (Ejército de Reserva).

El Norte del Perú se encontraba desguarnecido por carecer de importancia estratégica. Hacían sus efectivos un total aproximado de 16.000 hombres.

Pese a las enormes distancias que separaban sus elementos y a la dificultad de las comunicaciones, fue un dispositivo que por su escalonamiento permitía una gran flexibilidad y seguridad en el mando. Teóricamente resultaba muy distendido en profundidad, pero, por otra parte, las exigencias de la situación lo imponían.

Detrás de la primera cadena de montañas, mirando desde el océano Pacífico, existe un inmenso valle, formado por el río Mantaro, muy rico en recursos naturales, de los que carece la costa. Dicho valle separaba, en esta fase de las acciones, el llamado Ejército de Lima del Ejército del Alto Perú.

Destacado por San Martín, el General Arenales realiza una brillante y audaz operación de reconocimiento estratégico con 1.350 hombres. Saliendo de Pisco, tramonta esta primera montaña, llega al valle del Mantaro, lo atraviesa de largo a largo en dirección Norte, vuelve a a bajar y se reúne al ejército independiente cerca de la costa y al norte de Lima. Otra de las misiones de esta fuerza fue la de promover la insurrección entre la población, misión ésta que fue también ampliamente cumplida por esta esforzada fracción y heroicamente secundada por los peruanos, particularmente campesinos, esterilizada, sin embargo, como todas las posteriores, por haber sido sangrientamente sofocada por la tropa realista que perseguía al General Arenales.

Unos cuatro meses después (21 de abril de 1821) se encomendaba a este mismo jefe una nueva misión, siguiendo idéntico itinerario en sentido inverso. Esta vez trató infructuosamente de alcanzar un destacamento enemigo porque sus vanguardias no fueron lo suficiente rápidas. Pero estando, en un momento dado, en una excelente posición dominante y teniendo mayoría de efectivos, se le presentó la oportunidad de batir una de las fracciones del Ejército de Lima que se replegaba en dirección del Alto Perú y que, ignorando la presencia del destacamento patriota, escalaba las alturas en busca del confín Sur del gran valle antes mencionado, con sus tropas agotadas y enfermas. Empero, el General San Martín, con el criterio de obrar solamente en condiciones de máxima seguridad y sobre todo por ignorar las circunstancias de la situación, desautoriza el ataque que Arenales proponía y le ordena regresar a Lima. Este, frustrado, le escribía a su Comandante en Jefe: «Dije con repetición, le digo y le diré siempre que si esta fuerza salía una vez del centro de la sierra y llegaban a ocuparla los enemigos, no seríamos capaces de recobrarla. Tengo presente que en una de sus comunicaciones me decía usted en contestación que poco le importaba perder la sierra en comparación con otras meditadas medidas... Conozco que seguramente y sin remedio debemos adoptar otro sistema de guerra, por otros lugares y con distintos designios. Por mi parte estoy bien desengañado...»

Sin embargo, y aun sólo por incidencia, puede decirse que pocas veces la iniciativa pudo haber sido más acertada.

Después que San Martín hubo destacado en Pisco la primera expedición de Arenales, prosiguió con sus fuerzas por mar, y luego de al-

gunos pasajes vuelve a desembarcar al norte de la ciudad capital y, adentrándose algo en la costa, ocupa la orilla derecha del río Huaura, que, bajando de la cordillera, se vierte en el mar. Así se pone frente al Ejército de Lima otros dos ríos y el desierto por medio, esperando la incorporación de Arenales, con la cual, en su opinión, se cerraría sobre las tropas españolas un círculo, círculo imaginario, al que atribuía grandes efectos.

Lo más importante de esta situación fue la propagación de una epidemia de fiebres palúdicas en ambos ejércitos beligerantes, lo que hace añorarles por igual el saludable clima de «la sierra».

El 9 de julio comienzan las tropas del Ejército Libertador a ingresar pacíficamente a Lima, pues el Virrey, a la sazón el General La Serna, había notificado su decisión de abandonarla. El 28 es proclamada en acto público la independencia del Perú.

La Organización defensiva del Altiplano y la cordillera

El General Arenales regresaba a Lima, interrumpiendo su segunda campaña en momento que se hacía la proclamación de protector de Perú al General San Martín (3 de agosto de 1821). Con este acto cierra una bien definida fase de la guerra de la Independencia del Perú, la primera, y que tuvo la duración de un año. A partir de agosto se evidencia que no habían sido suficientes ni la presencia del Ejército Libertador del Perú en Lima ni la incipiente, aunque valerosa, insurrección popular, y de que, por el contrario, hacía falta montar una serie de difíciles operaciones ofensivas sobre el enemigo, cada día mejor organizado en la montaña, y que para ello, a su vez, resultaba necesaria una magnitud mucho mayor de medios que los que se tenían, a lo que debe agregarse el convencimiento general de que la contienda se prolongaría. San Martín comienza, en efecto, a esforzarse por conseguir una ayuda adicional de Chile en tropas, a mejorar e incrementar sus propios efectivos con contingentes peruanos, que constituían también el grueso de las formaciones realistas y, finalmente, a acariciar esperanzas sobre una sustancial ayuda militar de parte de los ejércitos de Bolívar.

Nada decisivo había sucedido desde Pisco y nada tampoco se tenía planeado hasta diciembre de ese año.

El Teniente Coronel Carlos Dellepiane hace el siguiente comentario sobre las acciones que abarcan este período:

> «...las operaciones realizadas durante el año 1821 evidencian la inacción de San Martín como generalísimo. Tal vez las conclusiones políticas a que llegó colmaron sus ideales; pero su rol como conductor

CALENDARIO COMPARADO NUM. 4

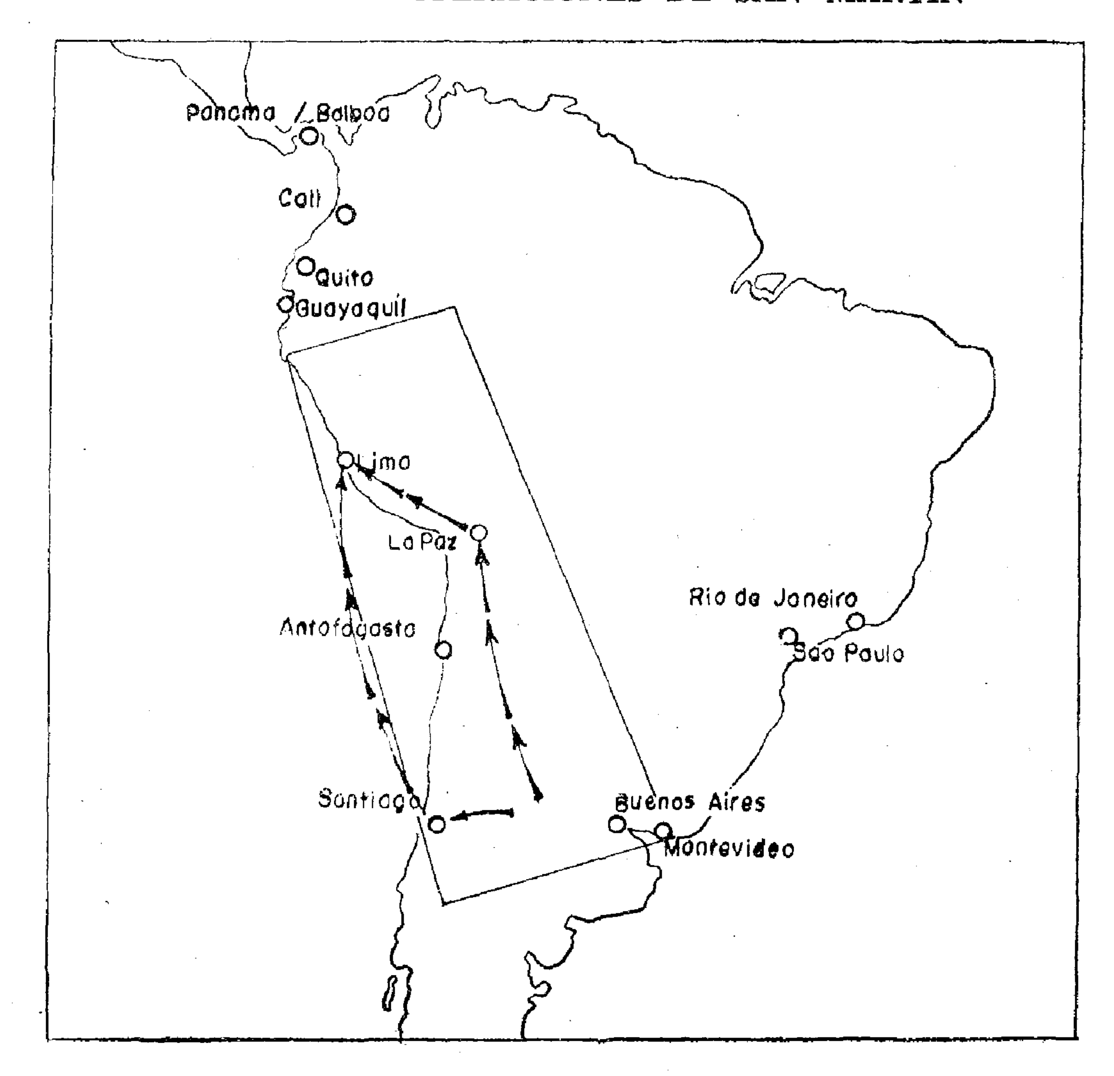
<table>
<tr><th>Años</th><th>Teatro de operaciones del Altiplano boliviano</th><th>Teatro de operaciones del General San Martín</th><th>Teatro de operaciones del General Bolívar</th></tr>
<tr><td rowspan="5">1822</td><td></td><td colspan="2">Se inicia el proceso de centralización del mando de estos dos teatros de operaciones en función de una acción general sobre el Altiplano Boliviano.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Se inicia la preparación de la ofensiva sobre el Altiplano Boliviano.</td><td rowspan="4">— Batalla de Bomboná (7 de abril).
— Victoria de Pichincha, conseguida por el General Sucre, del Ejército de Bolívar y por el General Santa Cruz, del Ejército de San Martín (24 de mayo).
— Entrada de Bolívar en Quito (16 de junio).
— Entrevista de Bolívar y San Martín en Guayaquil (27 de julio).</td></tr>
<tr><td>— Continúa la guerra de guerrillas.</td><td>— Desastre de Macacona (7 de abril).
— Alejamiento del General San Martín (agosto).</td></tr>
<tr><td colspan="2">Se inicia la ofensiva sobre el Altiplano Boliviano con la Primera Campaña de Intermedios (octubre).</td></tr>
<tr><td></td><td>— El General Alvarado desembarca en Arica (17 de diciembre).
— Ocupación de Tacna (24 de diciembre).</td></tr>
<tr><td rowspan="3">1813</td><td></td><td>— Derrota de Torata (19 de enero).
— Derrota de Moquegua (21 de enero).
— José de la Riva Aguero, proclamado Presidente del Perú (23 de febrero).</td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td colspan="2">Prosigue la ofensiva sobre el Altiplano Boliviano con la Segunda Campaña de Intermedios (mayo).</td></tr>
<tr><td>— Ocupación de La Paz por el General Santa Cruz (10 de agosto).
— Batalla de Zepita (25 de agosto).
— Desastre de Falsuri (Bolivia) (16 de octubre).</td><td>— Bolívar, investido Presidente del Perú (10 de septiembre).</td><td>— Capitulación de Maracaibo (6 de agosto).
— Puerto Cabello, en poder patriota (8 de octubre).</td></tr>
</table>

de ejército sufre desmedro tal, en ese año, que no hay punto o puntos en los que no merezca censura. De su falta de actividad resultaron todos los fracasos del año, así como la inútil prolongación de la guerra; esta falta fue causa, también, de que su personalidad se viera absorbida y anulada en la vorágine de acontecimientos que se desencadenaba en el continente» (*Hist. Mil. del Perú*, pág. 105).

Estas o parecidas observaciones son comunes a casi todos los historiadores de San Martín; pero resulta poco convincente atribuir el fracaso del mando independiente sólo a su falta de actividad; existían causas iniciales mucho más profundas, de las cuales no fueron sino simples reflejos las señaladas por el estudioso jefe peruano.

Desde fines de 1821 el mando realista decidió mantenerse en el flanco occidental de la cordillera y en el Altiplano; mejoró su dispositivo, aumentó efectivos y elevó considerablemente el grado de instrucción y disciplina de sus soldados.

TEATRO DE OPERACIONES DE SAN MARTIN



Es digno de observarse cómo un puñado resuelto y capaz de oficiales, peninsulares, completamente aislados de sus remotas bases, defendieron su causa tan brillantemente. Organizaban sus unidades para el combate formando pequeños destacamentos combinados de las tres armas, de 1.500 a 2.000 hombres, sumamente ágiles y maniobreros; vivían sólo de la explotación de recursos locales. Supieron explotar superlativamente la resistencia física, frugalidad y bravura proverbiales de las razas india y mestiza. Los soldados de caballería tenían, toda vez que era posible, dos caballos, lo cual les permitía montar parte de la infantería cuando era necesario o aumentar su radio de acción y velocidad. Su disciplina de marcha fue enérgica, y se hacían casi normalmente etapas de más de 60 kilómetros, incluso de noche, al final de las cuales, con frecuencia, se empeñaban en combate.

Sus capitanes, a partir del comandante en jefe, se batían en primera línea, dando ejemplo de coraje, a veces llenos de heridas. Fueron feroces e inmisericordes con los vencidos, particularmente con los campesinos, mostrando un ensañamiento inhumano que está lejos de honrarlos. Es posible suponer que tuvieran una doctrina apropiada y firme, pues se nota el juego eficiente de la iniciativa en comandantes subalternos. Con estas tropas se apoderaron del bastión de los Andes y lo mantuvieron tenaz e inteligentemente. Se dice además que organizaron un buen servicio de informaciones, aprovechando las conexiones que habían dejado en Lima, de modo especial entre gente cortesana y de convicciones afines a su causa, hecho que parece ser evidente si se considera que nunca fueron realmente sorprendidos por las acciones independientes, pese a la enorme separación de sus grupos de fuerza.

En el nuevo período quedó rearticulada así la estructura defensiva realista:

— En el valle del río Mantaro, y dando frente al Ejército Libertador, situado en la costa de Lima, la agrupación principal de sus fuerzas a las órdenes del General Canterac.

— En la meseta, el Ejército del Alto Perú, que, pese a tener su centro de gravedad echado al Oeste (se encontraba entre Oruro y Puno), mantenía vigilancia sobre la dirección del Norte argentino y constituía al mismo tiempo una especie de masa de maniobra y reserva general.

— Un destacamento en Arequipa, destinado a defender la costa Sur del Perú y los accesos a la montaña por ese sector.

— El Virrey estableció su Cuartel General en el Cuzco, con otro destacamento de efectivos reducidos, punto desde el cual se facilitaba el enlace entre las fuerzas de Canterac en el Mantaro y

de Olañeta en el Alto Perú, por una parte, y con la fracción de Arequipa, por otra.

Fuc, pues, un dispositivo adaptado a la geografía grande; las formas del terreno fueron dominadas y explotadas por la maniobra. Pronto habrían de verse los resultados.

A principios de 1822 el General San Martín,

> «... alarmado por los progresos de reorganización de las tropas del Virrey dispuso que se enviara a la provincia de Ica una división de 1.600 hombres con la misión de prevenir cualquier movimiento adversario hacia esa zona de la costa y amenazarlo al mismo tiempo haciéndole creer en un próximo avance a Huancavélica... importante, puesto que su ocupación por parte de los patriotas hubiera determinado la separación de los agrupamientos del Mantaro y de Cuzco-Arequipa» *(obra citada,* pág. 114).

Pero el Virrey, contrariamente a las suposiciones del jefe independiente, no se alarmó y ordenó que dos destacamentos, uno del grupo de fuerzas del Mantaro y otro del de Arequipa, marchando en coordinación, batiera la fracción patriota, lo que así fue, en efecto, el día 7 de abril, durante la llamada sorpresa de La Macacona.

> «La derrota, tan completa como inesperada, causó profunda alarma y desmoralización en los patriotas de la capital; que se vio entristecida con el regreso de los jefes de ella, acompañados tan sólo de algunos dispersos, después de haber dejado capturar y desbandar a las tropas más escogidas que disponía la causa de la libertad» *(ob. cit.).*

Tal fue la última operación ordenada por el General San Martín en el Perú.

Alejamiento del General San Martín

En tales circunstancias viaja éste a Guayaquil, y la entrevista con el Libertador resultó un cotejo de potenciales y no un entendimiento para unir fuerzas. El primero, con su ejército insuficiente, mermado en Ica, por lo demás inactivo y desorientado, con una opinión pública descontenta, si no adversa, y con algunos jefes de cuya lealtad no podía responderse. El segundo, temperamental y arrogante, tenía sus tropas vencedoras e intactas, liquidados sus problemas y ya en poder de Guayaquil.

San Martín, pese a su prolongadísimo esfuerzo, se había colocado en una situación geoestratégica falsa, dados sus objetivos, fuerzas y

procedimientos, y comprendió que sólo efectivos dos o tres veces superiores a los que tenía, amén de una conducción mucho más resuelta, podían haberle permitido intentar, con un índice razonable de probabilidades de éxito, la derrota del adversario, batiendo por fracciones los grupos de fuerza realista.

Esta situación le obligaba, ya lo dijimos, a mantener un largo y perjudicial tren de espera.

Mientras tanto las operaciones evolucionaban en el Caribe de una manera favorable para la causa de la libertad; pero en su culminación, los acontecimientos habrían de tomar un cariz insospechado para la persona del comandante argentino. Sólo un año antes, agosto del 21, Bolívar vencía en Carabobo, y después de consolidar la independencia colombiana proseguía al Sur; en noviembre el General Sucre ingresaba en Guayaquil, cuya posesión era pretendida por el Perú, pretensión apoyada por el General San Martín, y, finalmente, en mayo del siguiente año, el mismo Sucre daba triunfalmente la batalla de Pichincha, que liquidó para siempre el poder español en la Capitanía de Quito, con lo cual el Libertador se colocó en el límite norte del Virreinato del Perú.

El crédito de tiempo, en el que San Martín se excediera tanto, había sido definitivamente agotado mucho antes de que hubiera cumplido su misión, y el convencimiento de este hecho le demostró que el destino histórico daría a otro capitán, más ávido de gloria que él y con las condiciones de carácter y energía que hacían falta, el rol de cortar por siempre el nudo colonial en Sud América. Culminación en la cual tuvo también poderosa influencia, dicho sea de paso, un enredo de intrigas tejido sutilmente por algunos altoperuanos alrededor del Comandante del Ejército del Alto Perú que provocaron el enfrentamiento de dos importantes núcleos de fuerza española entre sí donde y cuando era menos adecuado a sus intereses.

Comprendió, pues, que debía retirarse. Y así lo hizo con su habitual sentido de dignidad.

Ya no presenció el último acto del drama que dirigió y en el que intervinieron todavía sus hombres y sus ideas: la llamada campaña de Puertos Intermedios.

La ofensiva sobre el Altiplano

Pese a su alejamiento, el nuevo Gobierno peruano decidió proseguir la lucha siguiendo los lineamientos dejados por él y que en términos generales consistían en introducir, desde la costa sudperuana, una poderosa fuerza en medio del dispositivo realista (Puno) y desde esta

base realizar operaciones por líneas interiores sucesivamente contra sus diversos elementos.

Cooperarían en esta acción: la división Arenales, que, fuertemente reforzada por tropas colombianas, aferraría las fuerzas de Canterac en el Mantaro; un fuerte destacamento de guerrillas altoperuanas distraería al General Olañeta y, finalmente, una fracción argentina, desde el Este. Ninguna de estas fuerzas auxiliares intervino, debido en gran parte a la complejidad de su coordinación en tiempo y espacio, y sólo se ejecutó flojamente la operación del mayor esfuerzo a órdenes del General Alvarado.

El fracaso, ocurrido antes de que alcanzara siquiera el primer objetivo intermedio (Arequipa), provocó el correspondiente cambio de gobierno en el Perú.

Esta y la siguiente operación fueron las más notables del período sanmartiniano no sólo por los efectivos empleados, sino, y sobre todo, por las ambiciosas misioness impartidas. El General San Martín nunca había empeñado todas sus fuerzas y se había limitado a destacar fracciones con tareas de reconocimiento, simulación o engaño, criterio que no dejaba de tener una poderosa justificación en la evidente insuficiencia de sus medios; las dos campañas constituyeron, en el fondo, esfuerzos por llegar a una decisión del largo conflicto y evitar la intervención militar de Bolívar en el Perú.

La segunda tuvo la misma concepción operativa e idéntica base de partida: la costa Sur peruana; fue diferente tan sólo la profundidad de la penetración y su punto de aplicación.

El nuevo mandatario peruano designó como Comandante en Jefe al General Andrés Santa Cruz, boliviano, y Jefe de Estado Mayor, al General Gamarra, peruano.

Las tropas, que alcanzaron un efectivo de 5.000 hombres, fueron fraccionadas en dos columnas, que marcharon paralelamente por senderos no transitados hasta entonces y en dirección perpendicular al Altiplano, evitando todo contacto con las tropas enemigas. Realizaron la más notable de las marchas patriotas en territorio adversario, pues lograron penetrar en la meseta boliviana sin que las tropas realistas se hubiesen apercibido. Santa Cruz llegó a La Paz y la ocupó; Gamarra, a Viacha, distante menos de 30 kilómetros, colocándose así en la mejor situación conseguida hasta entonces. Seguramente no les sirvió de poco su profundo conocimiento de los secretos de la región andina, de donde ambos eran nativos. Desgraciadamente, la audacia y la resolución los abandonaron, ocasionando su perdición, pese a que habían sido reforzados por un destacamento de unos 1.000 guerrilleros altoperuanos, dirigidos por el caudillo Lanza.

CALENDARIO COMPARADO NUM. 5

Años	Teatro de operaciones del Altiplano boliviano
1824	— Bolívar es declarado Dictador del Perú (10 de febrero). — Convenio de Tarapaya (Bolivia) entre los generales españoles Olañeta y Valdés (9 de marzo). — Iniciación de la «Guerra doméstica» entre los ejércitos españoles del Altiplano Boliviano (junio). — Batalla de Junín (6 de agosto). — Batalla de Ayacucho (9 de diciembre).
1825	— Ocupación de la ciudad de La Paz por el guerrillero Lanza (8 de enero). — Ingreso del General Sucre al Altiplano Boliviano (Norte) (enero). — Ingreso del General Arenales al Altiplano Boliviano (Sud) (febrero). — Combate de Tumusla, Bolivia, entre fracciones realistas y muerte del General Olañeta (2 de abril). — Declaración de la Independencia de Bolivia (6 de agosto).

La fracción Gamarra persiguió a las tropas del General Olañeta hasta Oruro, sin alcanzarlas. Santa Cruz, por su parte, después de haberse empeñado en una acción en Zepita, al oeste del río Desaguadero, perdió asimismo contacto con el enemigo y cometió el error de repasar el río y volver a internarse en el Altiplano buscando a Gamarra, lo que consiguió sólo al precio de permitir también la reunión de Olañeta con Canterac, hecho éste que les hizo pensar que la única solución consistía en retirarse, por lo cual tomaron el itinerario inverso, tenazmente perseguidos por las fuerzas españolas.

Fue una retirada desastrosa, en la que perdieron la mayor parte de sus tropas y armas. Fuera del destacamento del guerrillero Lanza, ninguna de las otras fuerzas, cuya concurrencia se había planeado, igual que para la anterior campaña, pudo intervenir.

TROYA, LA DE LAS MURALLAS DE GRANITO

Las operaciones posteriores a éstas fueron conducidas por el Libertador Bolívar, después de una movilización y preparación del potencial humano y material, exhaustivas y enérgicas que le permitieron obtener la calidad y cantidad de hombres y medios adecuados al fin buscado

en función de una idea estratégica sencilla, pues las acciones se realizaron a partir del valle del Mantaro (batallas de Junín y Ayacucho, extremos Norte y Sur, respectivamente) y simplemente sobre un segmento del eje estratégico fundamental: Lima-La Paz-Buenos Aires.

En las dos batallas decisivas mencionadas no intervinieron, afortunadamente para la causa de la libertad, todas las tropas realistas que podían haberlo hecho, debido a que una parte importante de sus efectivos —se calcula que unos 9.000— fueron distraídos en luchas internas entre los propios jefes españoles, que tuvieron lugar en el Altiplano boliviano, donde finalizó la persecución patriota. El acucioso escritor Charles W. Arnade dice a este respecto:

> «... el germen de la discordia... había crecido hasta tomar proporciones catastróficas, causando el colapso y la derrota de los ejércitos españoles en los Perús, y con ello la causa española en América» *(La dramática insurgencia de Bolivia,* pág. 134).

El mismo Libertador Bolívar, después de la decisiva batalla de Ayacucho, se dirigía en estos términos al disidente general español, que, obedeciendo, al parecer, un destino ineluctable, derrumbó por dentro la ciclópea fortaleza que sostenía las fuerzas de su patria *(sic):*

> «... la victoria de Ayacucho nunca dejará olvidar lo que debemos a usted; más que nunca nosotros debemos agradecer a usted por la oportuna división del ejército español que usted ha emprendido en el Alto Perú» (citado en *La dramática insurgencia de Bolivia,* pág. 171).

De esta manera, y no sólo por el acaso, la guerra de la Independencia sudamericana terminó donde había comenzado dieciséis años antes.

Fantasía

Si en 1813 San Martín hubiese elegido el curso de acción Buenos Aires-(Tucumán)-La Paz-Lima, teniendo en cuenta el estilo lento y acabado de conducción que le era peculiar, podríamos suponer, forzando la fantasía, que habría podido esbozar algo semejante al siguiente esquema estratégico:

Primera fase

Enunciado general

1817. Llegar a la cordillera oriental del Alto Perú (éste fue el año en el que, después de preparar su ejército en Mendoza, marchó sobre Santiago de Chile).

Implicaciones

a) Ocupar Potosí y los valles de Cochabamba, Sucre, Tarija y Santa Cruz.

b) Organizar el gobierno altoperuano o de las Provincias Altas.

c) Crear el ejército altoperuano.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Los tres ejércitos auxiliares argentinos consiguieron la realización del enunciado general y de lo establecido en la implicación *a)*, en tres meses aproximadamente.

SEGUNDA FASE

Enunciado general

1818. Atravesar el Altiplano, llegar a la cordillera occidental del Alto Perú, ocupar el río Desaguadero (Sur del lago Titicaca).

Implicaciones

a) Ocupar La Paz y Oruro.

b) Destacar desde la Argentina un ejército auxiliar a Chile (Mendoza-Santiago).

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

El primer ejército auxiliar argentino ejecutó el enunciado general y la implicación *a)*, en su totalidad, en cuatro meses. El segundo lo consiguió parcialmente en seis meses y el tercero lo intentó durante uno.

TERCERA FASE

Enunciado general

1819. Llegar al valle del río Mantaro (seis meses).

Implicaciones

a) Organizar el Gobierno del Bajo Perú.

b) Crear el ejército peruano.

c) Ocupar Arequipa y destacar elementos adelantados a la costa Sur peruana.

d) Estimular la liquidación del conflicto en Chile si aún no lo estuviera. Aplicar *a)* y *b)* en Chile.

e) Iniciar la organización de la flota del Pacífico (Argentina, Chile Perú).

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

El General San Martín culminó su campaña terrestre en Chile, cumpliendo también sus objetivos políticos, en algo más de un año.

CUARTA FASE

Enunciado general

1819. Ocupar Lima y la costa (seis meses).

Implicaciones

a) Prever sea la desmovilización y repatriación de los ejércitos aliados sea su empleo en otras zonas del continente en las que todavía no se hubiese conseguido la derrota de las fuerzas realistas, obrando en función de las circunstancias.

b) Intensificar esfuerzos para aumentar la flota aliada y conseguir superioridad marítima.

c) Establecer enlace con Chile y prever el envío de refuerzos suficientes por mar para concluir la guerra si persistiera.

d) Reforzar las defensas de la costa.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La mayor parte de los barcos que apoyaron al Ejército Libertador del Perú pertenecían al gobierno chileno.

QUNTA FASE

Enunciado general

1820. Acontecimientos imprevistos que demoren la ejecución de este plan.

Conclusión general

De haber sido éste, aproximadamente, el decurso de los acontecimientos, los resultados habrían traído las consecuencias siguientes:

1. Reducción de la duración de la guerra, por lo menos, en cinco años.

2. Distinta estructura política sudamericana; posiblemente una confederación de los dos antiguos virreinatos y la Capitanía de Chile.

3. Encuentro de los dos ejércitos libertadores al norte de la línea del Ecuador y en distintas circunstancias.

General JUAN LECHIN
Bolivian Embassy
106 Eaton Square
LONDON SWIW 9AD
(England)

SOBRE LA ILUSTRACION ESPAÑOLA

Filosofía - Filósofo

Los primeros indicios de determinación de una nueva época que pueden ser considerados como precursores de un pensamiento ilustrado en España los hallamos en *laicos* —en el doble sentido de no-especialistas y de no-clérigos—, algunas de las personas de *más dignidad, representación y letras que se conocían.* Se trata de miembros de tertulias, tales como la auspiciada por el Duque de Montellano, Grande de España, «Presidente vigilantísimo de Castilla, del Gavinete y Consejo de su Magestad». El primero en mencionarlos es don Diego Zapata en su *Censura,* aparecida en 1716, sobre el primer tratado de cuestiones filosóficas que se edita en lengua castellana, con abandono del latín: los titulados *Diálogos philosophicos en defensa del atomismo, y respuesta a las impugnaciones aristotélicas del R. P. M. Francisco Polanco,* de Alexandro de Avendaño (1). A estas tertulias asistían, hacia finales de los años ochenta, además de nobles liberales, sobre todo médicos y juristas, y se discutían las ideas de Descartes, Gassendi y Newton. Se trataba de ellas, como *de toda ciencia,* de *Philosophia natural.* Cuando este desarrollo ideológico comienza a encontrar resonancias sociales, va a ser rechazado por sus opositores a título de *nueva philosophia - philosophia novatores.* Con todo, será vivido por sus agentes como la posibilidad de una nueva praxis. El calificativo *nueva* —rechazado en un principio por aquellos a quienes era aplicado por parte de los escolásticos— tiene realidad y eficacia en la medida en que abarca una variedad dialéctica de significaciones y de exigencias. En él va a fijarse, puesta bajo el signo del racionalismo, la búsqueda de una ideología consciente y reflexiva, cuyo nivel máximo de teorización será la filosofía, acorde con las necesidades del desarrollo de las fuerzas productivas, experimentado y sostenido por el muy débil Tercer Estado, en alianza con capas de la nobleza liberal, bajo la protección de la monarquía borbónica.

---

(1) D. ZAPATA, «Censura», Par. 21, en A. DE AVENDAÑO: *Dialogos philosophicos en defensa del atomismo, y respuesta a las impugnaciones aristotélicas del R. P. M. Fr. Francisco Polanco.* Madrid (s. i. [1716], s. p.).

Tal búsqueda señala en ese momento los primeros brotes de la revolución específica, que llegará con la Ilustración al nivel de la superestructura en donde se sitúa la ideología, y de su papel especial de asegurar el ajuste y la cohesión de los miembros de las distintas clases de la sociedad a sus funciones y relaciones sociales. Hasta ese entonces el término Filosofía se confunde, para la ideología dominante, con el de escolástica, cristalización teológico-filosófica de carácter idealista objetivo del momento de constitución de la sociedad feudal. Para ella Aristóteles es «el que adquirió el nombre de *Filósofo* por antonomasia» (2). En este dominio ya todo cuanto podía ser digno de decirse ha sido dicho. Josep Fernández, censor de la *Filosofía racional, natural, metafísica y moral,* de Juan Bautista Berni, y catedrático de la Universidad de Valencia, lo consigna así, antes de declararse admirado por la renovación de la filosofía *natural* que implica la obra que ha tenido que revisar: «en un asunto tan trillado, como es la *Filosofía,* quien pudiera persuadirse, que huviesse ya que añadir, que mejorar» (3). Sus partidarios van a llegar hasta el *delirio* —semejante al de Averroes— de llamar «a la doctrina de Aristóteles la suma verdad» (4).

Los primeros desarrollos a que nos estamos refiriendo se consignan como crítica racionalista al aristotelismo, en calidad de obstáculo de autoridad para el hallazgo de verdades útiles. En su libro sobre la quiebra de la doctrina de las formas aristotélicas, escrito por el médico Zapata, ya arriba mencionado, hacia 1725-27, pero que sólo ve la luz póstumamente en 1745, se indica que «los Aristotélicos no sólo hacen sacrificio de sus entendimientos, a la autoridad de su Maestro, sino también de sus sentidos; pues no sólo no quieren creer lo que ven, sino que no quieren ver, para no hallarse en la posición de dissentir a la opinión de Aristóteles» (5).

Si dentro de la Ilustración el tema de las luces es dominante, el del acto de ver sus impedimentos o deformaciones guían la pluma de la crítica racionalista al peripatetismo en esta etapa preparatoria. Los ojos hechos sensibles —y no el alma que contempla— son los depositarios y fuentes de la claridad. El mismo Zapata escribe: «Las más de las

---

(2) *Molestias del trato humano, declaradas con reflexiones políticas morales, sobre la Sociedad del Hombre, por el P. D. Juan Chrisostomo de Qloriz.* Madrid, 1788, p. 121.

(3) «Censura», en J. B. BERNI: *Filosofía racional, natural, metafísica i moral.* Valencia, 1736.

(4) «Censura», Par. 158.

(5) *Ocaso de las formas aristotélicas, que pretende ilustrar a la luz de la razón el Doctor D. Juan Martín de Lesaca. Obra póstuma del Doctor D. Diego Matheo Zapata, en que se defiende la moderna physica, y medicina.* Madrid, 1745, p. 375.

vezes levantan los Aristotélicos el grito, por estar tan ciegos y preocupados de las opiniones que aprendieron en las Escuelas» (6). La imagen de la ictericia, invocada también por Descartes, es utilizada por él en el exordio de su propio libro: «(...) al considerar este efecto tan radicado en sus ojos, cualquiera creerá padecen ictericia Aristotélica, pues no ven otro color». Y rebatiendo a los *peripatéticos* con argumentos inspirados de una nueva lectura de Aristóteles, inscrita en una reestructuración del discurso filosófico, con la que se escapa del antiguo espacio de aquél: «Creo, no avrá ya Perypatético tan ciego y obstinado, que a vista de la literal expresa doctrina de su Príncipe y Maestro, no se cure la Gota Serena, o haga que le batan las densas cataratas» (7). El aparataje conceptual de la escolástica es un cristal que es indispensable desechar si se quiere ver la realidad. Berni escribe: «Devemos desprendernos de los anteojos aristotélicos, como son las formalidades, abstracciones, reflexiones i virtualidades, que nos hacen ver las cosas del color de los cristales» (8).

La crítica del aristotelismo escolástico tiende a hacer de éste una secta filosófica entre muchas otras. Frente a ella, y a la pasión sectaria que anima a sus partidarios, los *filósofos,* cuya imagen se ha ido bosquejando en el curso de esta polémica, deben proceder, según Zapata, «sin que la passion de este, u de otro *Philosopho,* los ciegue, ni arrastre la vil pesada cadena de tan indigna esclavitud» (9). Avendaño, por su parte, en el prólogo de su libro, afirma que no quiere dirigirse a su lector como se lo hace generalmente de acuerdo con las costumbres que rigen en ese tipo de escritos, para captar su benevolencia: «Yo en mi Prólogo te busco indiferente, o desapassionado por ser el único fundamento de la recta Censura» (10). El elemento estoico actuante en uno y otro caso es el mismo que impulsa la idea de la *libertad filosófica:* pasados los arrebatos partidistas juveniles, es menester acceder a mirar las cosas «con *libertad Philosofica,* madurez, rectitud y serenidad de ánimo, o sin mezcla de passión» (11).

El daño y las deformaciones que el pensamiento escolástico impone y que los nuevos filósofos quieren contribuir a superar se refieren sobre todo a un terreno particular. El médico Martín Martínez escribe: «assi como los que ven por vidrio verde todo lo miran verde, assi los que ven por anteojos Aristotélicos, todo lo ven con formali-

(6) «Censura», Par. 42.
(7) *Ocaso de las formas aristotélicas.* «Exordio», Par. 14.
(7A) «Censura», Par. 58.
(8) *Filosofía racional...,* II, p. 9.
(9) «Censura», Par. 122.
(10) *Diálogos philosophicos.* «Prólogo al lector».
(11) «Censura», Par. 92.

dades, abstracciones, reduplicaciones y virtualidades». Es decir, proceden en forma idealista y sólo encuentran en el objeto lo que su rejilla ha puesto antes en él. En oposición a ese proceder, continúa el mismo Martínez, «la *Philosophia Physica* es una 'Ciencia', o por mejor decir, es una 'probable noticia de los efectos naturales por sus causas'» (12). Es para este terreno que debe liberarse la mirada y con ella aquel que mira. En Zapata hay un texto en donde se encuentra casi la misma sinonimia entre física y filosofía: «O pobre mísera abatida *Physica,* o *Philosophia natural,* que desatendida y despreciada te hallas por no conocida! Todos se te atreven, maltratan, y desfiguran por el Metaphisico esmalte con que te quieren adornar» (13). En otro lugar, después de polemizar contra los métodos escolásticos *indignos* de filósofos, indica que «si no fuera puerilidad, expondría con gusto todas las distinciones semejantes (...), que han machinado los vulgares Perypatéticos para liberarse de las dificultades que no evacuan, y sólo sirven de obscurecer la verdad, y desfigurar la *Physica* o *sensata Phylosofía»* (14). Berni, a su vez, anota: «Yo juzgo que en esto consiste la mayor dificultad de emprender las ciencias, especialmente la *Filosofía,* que las más de las cuestiones se reducen a la voz en las Escuelas» (15).

Cuando ya se supera el campo cerrado de los especialistas, en donde, sin embargo, la discusión, paso a paso, había ido ganando audiencia, los primeros ilustrados van a continuar enfrentándose al aristotelismo y a la escolástica, aunque sobre otras bases y respecto a una nueva problemática. Su polémica va a versar tanto sobre el objeto de la filosofía y su método como sobre las relaciones que se pretendía mantenían las ciencias particulares y la filosofía. En el desarrollo de ese enfrentamiento va a definirse uno de los dos sentidos que toma para la Ilustración el término filosofía y regido por él en este caso, el de filósofo. En todas formas vale la pena anotar de paso que, por lo que toca a las relaciones entre la Ilustración española y el movimiento que la antecede y que hemos venido viendo, éste no presenta ningún paralelismo con las que veía Fontenelle —a la vez que las encarnaba— entre el siglo VII francés y las luces.

En la censura a las *Contra-cartas a las philosophicas publicadas... sobre el terremoto del día 1.º de noviembre de el año 1755,* Alejandro Aguado, catedrático de la Universidad de Alcalá, sostiene que la so-

---

(12) MARTÍN MARTÍNEZ: *Philosophia sceptica, extracto de la physica antigua, y moderna, recopilada en diálogos, entre un Aristotélico, Cartesiano, Gassendista, y Sceptico, para instrucción de la curiosidad española.* Madrid, 1730, p. 11.

(13) «Censura», Par. 91.

(14) «Censura», Par. 57.

(15) *Filosofía racional...,* I, p. 98.

berbia de los hombres, al querer pensar por sí mismos sin el socorro de lo alto, es «el taller de los Proyectos Políticos y de los que llaman *Philosophicos discursos,* cuando salen desarreglados a los divinos preceptos que son indudable verdad». Y en seguida concluye: «Las *razones philosophicas* se han de subordinar a las divinas; éstas han de guiar y mandar a las otras como siervas.» Es decir, que según el concepto de filosofía allí actuante, la filosofía, sometida a la teología, rige a las ciencias. El terremoto en cuestión, desde esta perspectiva, no debe atribuirse por ningún motivo a *causas naturales,* que se pretende «probar *philosophicamente*», o sea *físicamente.* Pues «que sea la falta de penitencia de nuestras muchas culpas la causa principal del terremoto es cosa muy sentada en las Sagradas Letras» (16). El contraste es total con el comentario de Juan Sempere y Guarinos al libro de don Juan Rosell, capellán del rey Carlos III en la iglesia de San Isidro, en que se trata de una aurora boreal vista en Valencia en el año 64. A pesar de las limitaciones de las ciencias de la naturaleza de la época, hay una nueva comprensión que se define por la clara orientación hacia la aclaración de la naturaleza a partir de sí misma. En la obra —debe anotárselo, así sea casi al margen— se incluye también claramente la referencia a la acción dirigida hacia la opinión pública, la cual debe ser *ilustrada* por la *nueva filosofía:* «uno de los servicios que ha hecho al público la *filosofía moderna* ha sido examinar y declarar las verdaderas causas de ciertas apariciones celestes, que los antiguos miraban con admiración y espanto» (17).

Tal nuevo sentido de los términos filosofía y filósofo y de sus derivados, su asimilación a la física, aparece en Feijoo, dentro de lo que puede llamarse la temprana Ilustración *(Frühaufklärung)* española. El benedictino escribe: «(...). En muchos *libros filosóficos modernos* se explica cómo se hace la generación del fuego en los mixtos, o por medio de la fermentación», y en seguida, refiriéndose a la electricidad, indica que la experimentación sobre aquélla «ocupa hoy no pocos de los mayores *Filósofos* de Europa» (18). De hecho, su permanente labor de *desengaño* de las creencias vulgares la realiza por medio del recurso a la *filosofía,* un recurso íntimamente unido a la práctica. En esa forma y desde un principio la Ilustración, como crítica de la ideología que articulaba los *errores* y a los que interpretaba exclusivamen-

---

(16) «Censura» del Rmo. P. M. D. Alexandro Aguado, en *Contra-cartas á las philosophicas publicadas por los que se nombran D. Fernando Lopez de Amegua y Don Thomas Moreno sobre el terremoto del día 1.º de noviembre de el año de 1775 escritas por Don Miguel Ferrer.* Madrid (s. i. [1756], s. p.).

(17) J. SEMPERE Y GUARINOS: *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III.* Madrid, V, 1787, p. 60.

(18) B. J. FEIJOO: *Cartas eruditas,* IV, pp. 345-347.

te como ilusión, sin poder tomar en cuenta su aspecto a alusión a la realidad, pretende conseguir que la ciencia tome la función de aquélla.

El sentido indicado, la comprensión de la nueva filosofía como la física, se mantiene a lo largo del siglo. Si ya el racionalista *Diario de los Literatos* concede espacio a elogiar «los progresos de la *física*» y habla en este contexto de un «gran número de escritos *filosóficos*, como los de Schencer, de Valisnieri, Muschembrock y otros» (19), en el poeta Tomás de Iriarte pueden leerse algunos versos a la inauguración de un gabinete de ciencias naturales, al que llama *filosófica oficina* (20). El corte entre la vieja y la nueva acepción del término puede documentarse en una *Carta a los RR. PP. Mohedanos* sobre la historia *literaria* que venían publicando, firmada por un cierto bachiller Gil Porras de Machuca. Polemiza allí contra una de sus proposiciones: «En el número 133, libro VII, hablando de ladrillos de España, que secos no se hundían en el agua, dicen: «sea lo que fuere de las causas, nosotros sólo referimos el efecto, porque no hacemos profesión de *filósofos*, sino de historiadores.» En su crítica el bachiller afirma que «esto es una proposición absurda. Si de algún modo pueden tratar de los ladrillos es como *filósofos*» (21). Es decir, como físicos. Mientras los sacerdotes permanecían atados al viejo sentido del término y a las relaciones con otras disciplinas que tal sentido implicaba, el crítico se orienta de acuerdo con el definido dentro de un nuevo dominio epistemológico.

En este desarrollo, dentro del cual las ciencias naturales afirman su independencia y encuentra redefinición el término filosofía, se jugaba a nivel ideológico una empresa de decisiva importancia para el futuro español. La filosofía escolástica hacía mucho tiempo que se había convertido en una camisa de fuerza para el despliegue de aquellas ciencias. La fórmula *philosophia ancilla theologiae* indica tanto la subordinación como la trabazón funcional entre aquélla y la teología católica. Los elementos del sistema filosófico están distribuidos en forma tal que fundamentan y confirman la doctrina de la Iglesia, dándose así una cohesión sistemática entre ambas. Para la Ilustración, como movimiento de clase, era indispensable superar el tipo de relación con la praxis productiva que tal cohesión suponía. En un *Plan de Estudios para la Universidad de Sevilla*, Pablo de Olavide denuncia en 1769 el *espíritu escolástico*, junto con el *espíritu de partido* (la exigencia de adoptar inflexiblemente la posición «tomista, jesuita, Ba-

---

(19) *Diario de los Literatos de España*. Madrid, 1737.
(20) *Obras de Don Tomas de Iriarte*. Madrid, II, 1787, p. 57.
(21) *Carta del Bachiller Gil Porras de Machuca a los RR. PP. Mohedanos sobre la historia literaria que publican*. (1781), p. 50.

conista o Scotista»), como los dos males que «han sofocado y sofocarán perpetuamente las ciencias». Con el espíritu escolástico «se han convertido las Universidades en establecimientos frívolos e ineptos». En ellas sólo se han ocupado de «cuestiones ridículas, en hipótesis quiméricas y discursos fútiles», llevando, entre otras consecuencias, al abandono de «los sólidos conocimientos de las ciencias prácticas, que son las que ilustran al hombre para las invenciones sutiles» (22).

La liberación de las ciencias del *estatus* y las funciones que les asignaba el concepto escolástico de filosofía era cuestión de trascendencia tanto para su posterior desarrollo en suelo español como para el de las fuerzas productivas de la base del país y la consiguiente renovación de aquél. De esta manera la cuestión de las relaciones entre filosofía y ciencias particulares toma el carácter de un problema político y se inscribe en el horizonte de la lucha de clases. Las dos concepciones en choque, al elaborar al nivel de la teoría filosófica intereses socialmente opuestos, señalan la forma cómo el concepto de filosofía ejerce su influencia política sobre la ciencia. Por esta razón tal combate va a estar por principio en primera línea entre los adelantados por la Ilustración. En vísperas de iniciarse el reinado de Carlos III, con el cual coincide la Ilustración propiamente dicha, y en el que aquélla llegará muy pronto al Ministerio, algunos miembros de la Sociedad vasca editaron un pequeño volumen contra el Padre Isla. Aquél se titula *Los aldeanos críticos,* y está dedicado al «Señor Don Aristóteles de Estagiria..., Duque de las Formas substanciales, Conde de las Antipatías, Marqués de Accidentes», etc. (23). En la cuarta de las cartas allí incluidas los autores se quejan de que «teólogo en España es lo mismo que hombre universal», y que aquéllos están acostumbrados a que se les consulte «no sólo en puntos de religión y conciencia, sino en todo género de cosas». Teniendo esto en cuenta, y ante el daño que implica para España, declaran en seguida: «Contentémonos, pues con llorar la suerte de nuestra nación, que con tener las llaves de las ciencias depositadas en manos de estos obstinados partidarios de la Antigüedad, que cierran las puertas a todo lo que huele a novedad, se ve privada del conocimiento de la verdadera *Física*», en la que se tratan las «únicas cuestiones interesantes

(22) *Plan de estudios para la Universidad de Sevilla.* (1769), s. p.

(23) El texto completo de la dedicatoria dice: «Al vetustísimo, Calvísimo, Arrugadísimo, Carraquísimo, Gangosísimo y Evaporadísimo Señor, el Señor Don Aristóteles de Estagiria, Príncipe de los Peripatos, Margrave de Anthiperhístasis, Duque de las Formas Substanciales, Conde de las Antipatías, Señor de los Lugares de Tembleque, Potrilla, Villa-Vieja, Capitán de los flatulentos Exércitos de las qualidades ocultas, y alcalde Mayor perpetuo de su Prae-ademítico Mundo».

para la sociedad», aquella misma que Isla criticaba hablando de los *filósofos modernos* (24).

A lo largo del siglo los *Träger* de la Ilustración adquieren conciencia, dentro de los límites precisos de su ideología, de la situación en cuanto tocaba a este punto. El Padre Feijoo condena a los *Philosofos* de los españoles por su radical oposición a la razón; tales filósofos hallaron «el arte de tener razón contra lo que dicta el buen juicio y dar no sé qué color especioso a lo que más dista de lo razonable» (25). Luego, en la época de las *Cartas eruditas,* hallamos el intento de acompañar el término filosofía de calificativos que marquen la oposición propia de la lucha entre lo viejo y lo nuevo: «basta nombrar la *nueva Philosofía* para conmover (a los escolásticos. CR) el estómago». En el mismo tono irónico procede en seguida a proponerle a su ficticio corresponsal que escoja el *Aula de Philosofía* o de *Religiones* de Salamanca o de Alcalá, «y puesto a la puerta, diga en voz alta que el aire es pesado, que es una patraña la de la Esfera de fuego» y otras provocadoras *verdades* físicas descubiertas en la época. Con ello «verá qué gritería se levanta contra V.Md.». Esto revelaría hasta qué punto los errores propios del pensamiento escolástico «están metidos en los tuétanos de innumerables Philósofos» (26). Varias décadas más tarde Cadalso recoge en sus *Cartas Marruecas* el mismo asunto, indicando la forma particular cómo la filosofía peripatética trata de sobrevivir y continuar sirviendo de legitimación del poder establecido. Según escribe el personaje español Nuño: «La filosofía aristotélica, con todas sus sutilezas, desterrada ya de toda Europa, y que sólo ha hallado asilo en este rincón de ella, se defiende por algunos de nuestros viejos con tanto esmero, e iba a decir con tanta fe como símbolo de la religión» (27). Por su parte, el marroquí Ben Beley comenta como sigue los libros de *filosofía escolástica:* «Me asombra la variedad de ocurrencias extraordinarias que tiene el hombre cuando no procede sobre principios ciertos y evidentes» (28). Con todo, habría un nuevo tipo de filósofos escolásticos, según lo deja suponer otro texto. Es el encarnado por quienes «por carrera o razón de estado (siguen) el método común de instruirse plenamente a solas de las verdaderas ciencias positivas, estudian a Newton en su cuarto

---

(24) *Los aldeanos criticos o Cartas criticas sobre lo que se verá. Dadas a la luz por D. Roque Antonio de Cogollo: Quien las dedica al Príncipe de los Peripatéticos D. Aristóteles de Estagiria,* pp. 136-139-180.

(25) B. J. Feijoo: *Teatro crítico universal,* VII, p. 12.

(26) *Cartas eruditas,* II, 16.

(27) Carta XXI.

(28) Carta XXXII.

y explican a Aristóteles en su cátedra», de los cuales «hay muchos en España» (29).

A este respecto, debe tomarse en cuenta un cambio de actitud de parte del partido de los enemigos abiertos de la Ilustración, llegada la época de Carlos III, aunque la línea estructuradora central de sus posiciones —el situar la filosofía por encima de las ciencias particulares— se sigue manteniendo. Refiriéndose a las actividades de Juan Bautista Muñoz, catedrático de Valencia, Sempere y Guarinos anota en el tomo IV de su *Ensayo* que a mediados de los años 60 «ya se iban persuadiendo los escolásticos de la necesidad de la *filosofía moderna* para el conocimiento de las Ciencias y las Artes en general». Sin embargo, al no tener ningún contacto real con ella, «decían que para la teología era totalmente inútil». El aporte de Muñoz habría consistido, en ese entonces, en la impresión de un opúsculo en donde, recurriendo al cartesianismo, se trataba «de la utilidad de la Filsofía moderna para las demás ciencias en general y en particular para la Teología». La realización de su trabajo habría estado inspirada por dos preocupaciones principales: «la necesidad de combatir con las mismas armas a los hereges, que generalmente siguen ya la Filosofía moderna», pero ante todo la de desarraigar del pueblo cristiano las supersticiones (30).

Ya Feijoo se enfrentaba a la contradicción moderna entre fe y ciencia en su primera obra, la *Apología del scepticismo médico*. El benedictino procedía allí a combatir a los escolásticos por *el grave daño* que ocasionan «no sólo a la *Filosofía*, mas aun a la Iglesia, estos hombres que temerariamente procuran interesar la doctrina revelada en sus particulares sentencias filosóficas. De esto se asen los hereges para calumniarnos de que hacemos artículos de Fe de las opiniones de la *Filosofía*» (31). Pero fuera de la religión sería necesario acoger el pensamiento de los heréticos, cuando éste se ajuste a la experiencia y la razón, pues en materia de *filosofía natural* ni siquiera las propias autoridades canónicas constituyen argumento válido de por sí.

La lucha contra los sistemas en filosofía es característica básica de esta primera significación del término, y a su vez es una de las características que distingue claramente a la Ilustración del pensamiento que la antecede de manera directa. El combate de la Ilustración contra los sistemas filosóficos, como parte de la constelación ideológica se despliega en último término sobre el fondo de la lucha

---

(29) Carta LXXVIII.

(30) J. Sempere y Guarinos: *Ensayo de una biblioteca española...*, IV, páginas 135-136.

(31) B. J. Feijoo: *Apología del Scepticismo Médico*. Oviedo, 1725, Par. 25.

contra la caduca estructura feudal. Ya se ha aludido a la polémica médica de tonos racionalistas a que puso fin la obra de Martínez titulada *Philosophia sceptica, extracto de la physica antigua y moderna, recopilada en diálogos, entre un Aristotélico, Cartesiano, Gassendista y Sceptico, para instrucción de la curiosidad española,* obra dirigida a un público nuevo y a un círculo no especializado. Después de confrontadas las diferentes posiciones, la conclusión plantea la necesidad de ser verdaderos *filósofos, amigos de la verdad,* una vez superada «esta philosophia sentenciosa y vociferante, que llamamos 'Escolástica'» (32). Pues si se reducen los litigios entre las sectas filosóficas a cuestiones de *experiencia y razón,* y los escolásticos quedan así privados de argumentos de autoridad, los distintos filósofos resultan *en punto de sufragios todos iguales:* «Presentadas assi con iguales armas en el campo, ¿qué secta de Philosophos tenga más probabilidad?» Se abre un espacio de investigación ilimitada. «Aunque nunca se hallara lo que se busca, el inquirir prudentemente la verdad» es suficiente para «llamarse *científico* el hombre» (33). La filosofía de Martínez se proclama de la escuela *escéptica,* en el sentido etimológico del término; el filósofo es un indagador o examinador libre. Su concepción resulta así cercana a la de Zapata o Berni, partidarios de una filosofía de la escuela *ecléctica,* capaz de examinar todas las escuelas. Una y otra línea hallan paulatinamente un nuevo concepto de la ciencia, la cual resulta un campo liberado. Haciendo referencia franca a Galileo, Berni plantea en 1736 esta tesis, con la que la orientación aparente de la Historia va siendo invertida: «Nuestra física, pues, a nadie se ata; la verdad, como dijo el Sabio, es hija del tiempo; porque aunque todas las cosas con el tiempo se encanecen, las Ciencias cada día se remozan» (34).

Entre las condiciones *para escribir bien,* el *Diario de los Literatos* menciona en la introducción a su tomo IV, entre otras, «saber idiomas y systemas modernos y antiguos» (35). En 1740 el mismo *Diario* dedicó uno de sus artículos a reseñar polémicamente el libro titulado *Desengaños philosophicos,* publicado tres años atrás. El articulista se refiere al *terror pánico* que reina en todo el escrito, «ocasionado de imaginar, que en España hay quien pueda propagar el Cartesianismo y los demás Systemas modernos» (...). El *Diario* admite que puede haber alguien que esté *perfectamente instruido en los sistemas modernos;* pero por ello «no hemos de creer a Cartesio introducido en las Cathe-

(32) *Philosophia sceptica...,* p. 10.
(33) *Ebenda,* p. 307.
(34) *Filosofía racional...,* II, pp. 7-8.
(35) *Diario de los Literatos de España.* V, 1740, p. X.

dras de España». La razón es clara: «Los más bien instruidos en la *erudición Philosophica moderna* saben que la (Filosofía. CR) aristotélica no puede negarse, por el vínculo que tiene con la Theología scholastica». El articulista continúa desarrollando esta idea para concluir diciendo: «No hay que dudar que en España no se necesita de impugnar a Cartesio ni a otros systemáticos; porque no se hallarán dos Literatos que hayan leído todas las obras de Cartesio... Los últimos systemas Philosophicos ni los han oído nombrar; y alguno de ellos —agrega maliciosamente el autor del texto— creemos que su Rma. no le ha visto» (36).

La Ilustración va a superar este planteamiento en el sentido de disolver el pensamiento de escuela y enfrentarse a la noción de sistema, con lo cual introduce un corte real. El cambio que implica esta posición lo recoge Sempere y Guarinos en dos comentarios, en donde se puede distinguir una decisiva diferencia. Refiriéndose a la obra *Física moderna, racional y experimental,* publicada en 1745 por Andrés Piquer, a la vez que indica que el libro carece de *muchas observaciones* y tiene *algunas equivocaciones,* agrega: «Pero en el país, y tiempo en que se escribió, era mucho solamente el dexar el peripatetismo y manifestarse ecléctico, como lo hizo el autor» (37). En el segundo comentario que aquí nos interesa, el autor del *Ensayo* escribe acerca de Feijoo y su decisiva influencia para el despliegue del movimiento de la Ilustración, en particular por lo que atañe a los beneficios acarreados por la *guerra literaria* que desató la publicación de la obra del monje de San Benito. La necesidad de documentarse para comprender sus posiciones o impugnar sus posibles errores tuvo, según Sempere y Guarinos, un efecto de especial importancia. «Esta varia lectura debía producir nuevas ideas, y con ellas nuevos modos de pensar y explicarse. Así se vio que no habiendo antes apenas quien supiese los sistemas de Descartes y de los Gasendistas, se encontraron luego muchos que los defendieron, y otros que, conociendo los inconvenientes a que está expuesto todo sistema, se tomaron la libertad de no seguir ninguno» (38).

El rechazo del pensamiento dentro de sistemas cerrados corre paralelo con la búsqueda de un nuevo método, una vez comprobada la falsedad del idealista escolástico. El nuevo objeto que se le irá definiendo a la filosofía a lo largo del siglo determina al mismo tiempo la búsqueda metodológica. En la Ilustración temprana, mientras todavía trabajaba en su *Teatro Crítico,* Feijoo escribía: «Es imponderable

(36) *Ebenda,* pp. 76-79.
(37) *Ensayo de una biblioteca española...,* V, p. 199.
(38) *Ebenda,* I, p. 17.

el daño que padeció la Philosofía por estar tantos siglos oprimida debaxo del yugo de la Autoridad... Cerca de dos mil años estuvieron los que se llamaban Philosophos estrujándose los sessos, no sobre el examen de la naturaleza, sino sobre la averiguación de la Mente de Aristóteles» (39).

Por su parte, Jovellanos, en su *Oración sobre el estudio de las ciencias naturales,* escribe: «(...) Aristóteles fue menos funesto a la filosofía por sus doctrinas que por sus métodos... El método de investigación señalado por Aristóteles extravió la filosofía del sendero de la verdad.» El método seguido resultaba opuesto al que presumiblemente habría sido adecuado, «pues que trataba de establecer leyes generales para explicar los fenómenos naturales, cuando sólo de la observación de estos fenómenos podía resultar el descubrimiento de aquellas leyes». Cada uno de los *corifeos de la filosofía* procedió en su momento a fijar *un sistema* que intentaba demostrar con la ayuda exclusiva de raciocinios. Al tornarse el arte de disputar en el instrumento capital para la indagación de la verdad por parte de los *filósofos,* «las ciencias experimentales se convirtieron en especulativas» (40). La experiencia como proceso y como resultado toma ahora el lugar central en materia de *teoría del conocimiento,* disciplina filosófica que va haciéndose autónoma, como modo ideológico de elaborar una relación especular con el mundo, hecho visible.

Para la escolástica, de acuerdo con el modelo platónico idealista de la idea, hay un reino eterno de inmutables esencias que constituye el fundamento del mundo de los fenómenos sensibles, cuyo conocimiento lo exita —pero no lo determina— la percepción de los sentidos y la experiencia. La situación tiene que cambiar sobre la base del desarrollo de la forma de producción capitalista y el incremento de las ciencias unido a él. Situado en una línea racionalista, Diego Zapata sostiene en el exordio de su libro contra la doctrina aristotélica de las formas que los «únicos fiadores son la razón y la experiencia en las cosas naturales» (41). El Padre Feijoo, por su parte, y con una visión ya tocada por el sensualismo, proclama que escuchará «siempre, con preferencia a toda autoridad privada, lo que me dictan la Experiencia y la Razón» (42). La noción de experiencia, sin embargo, está todavía en un principio demasiado ligada a su comprensión como experiencia individual, en forma que no se la liga a la praxis social. Este paso está franqueado en Jovellanos cuando en su *Memoria sobre*

(39) *Teatro crítico universal,* VIII, 4.
(40) G. M. de Jovellanos: *Oración sobre el estudio de las ciencias naturales.*
(41) *Ocaso de las formas aristotélicas...,* «Exordio», Par. 10.
(42) *Cartas eruditas,* V, 7.

la educación pública sostiene que «la observación y la experiencia son las fuentes primitivas de la instrucción humana. De ellas han nacido todas las ciencias; a ellas se debe el mayor número de verdades que descubrieron los hombres» (43). Se afirma así un materialismo de la sensación que no reprime por completo el poder de la fuerza de trabajo y de su productividad.

Tanto Feijoo como Jovellanos ven en el empirismo materialita de Bacon el comienzo de una nueva forma de *conocer* el mundo. Para el benedictino, Bacon *convirtió,* hizo cambiar de espacio a la filosofía: «advirtió los defectos de la Philosophia Aristotélica, o mejor decir, advirtió que no había Philosophia alguna en el mundo». Al mismo tiempo que criticó a Aristóteles, a Platón, etc., «advirtió (...) que los Chymicos havían tomado a la verdad el rumbo que se debia seguir, conviene a saber, el de la experiencia, pero limitada a unas pocas operaciones del fuego, corta basa para fundar un systema». De su crítica, Bacon habría sacado en claro que «era menester empezar de nuevo sobre cimientos sólidos esta gran fábrica de la Philosophia» (44). Para Jovellanos, el canciller de Inglaterra «fue quien primero enseñó a dudar, examinar los hechos y a inquirir en ellos mismos la razón de su existencia y sus fenómenos. Así ató el espíritu a la observación y a la experiencia (...)» (45).

Como solución de compromiso típica de la Ilustración tardía *(Spätaufklärung)* española, con su carácter de solución retrógrada, en sentido estricto, al problema de las relaciones entre filosofía y ciencias particulares, y en medio del intento de colocar a la filosofía por encima de las ciencias, debe recogerse aquí la planteada por el propio Jovellanos. La filosofía la divide en dos ramas: *natural* y *racional,* al no acertar a resolver el problema de la *res extensa* como pensante. En un principio, unos filósofos se habrían dedicado «a la investigación de la naturaleza y principios de las cosas visibles y otros a la del origen y propiedad de esta facultad inteligente que reside en nuestro interior». Hay, pues, una opción idealista a objeto de los niveles de valoración de las actividades dentro de la escena filosófica: se equiparan esas dos líneas, lo cual equivale a quitarle a la práctica el carácter de criterio y de meta, con el que se afirma dentro de la Ilustración. Es más: se liga de hecho el comienzo de la filosofía como investigación de los principios de la sustancia que piensa al de las ciencias. Se reprime así la posibilidad materialista de remitirlo a la divi-

(43) G. M. DE JOVELLANOS: *Memoria sobre la educación pública, o sea tratado teórico-práctico de enseñanza.*
(44) *Teatro crítico universal,* IV, 7.
(45) *Oración sobre el estudio de las ciencias naturales.*

sión del trabajo, lo cual confirmaría su *estátus* ideológico. Planteado desde el ángulo de su objeto, Jovellanos pasa a sostener que «no habiendo (ciencia) ninguna que no tenga por objeto la investigación de la verdad, todas pertenecen rigurosamente a la filosofía; y como las verdades derivadas de la luz natural, de cualquier orden que sean, deben referirse al hombre o a la naturaleza, ninguna deja de pertenecer a la filosofía racional o natural» (46). En ese contexto pasa a declarar que su solución concuerda con la racionalista que Christian Wolff planteaba dentro de su sistema a este problema. En forma que también en este aspecto, en lo que toca al racionalismo y al espíritu de sistema, la solución de Jovellanos representa un retroceso. Debe anotarse en todas formas que en Wolff la ética como doctrina de las costumbres logra independizarse de la teología y la religión racional; es puesta en concordancia con la religión revelada, a la vez que en materia de doctrina política hay una adhesión al monarca ilustrado. También en España—como en el josefinismo—la Ilustración será partido de gobierno.

El sentido hasta ahora tratado del término filosofía, de acuerdo con el cual aparece como una visión del mundo y de la posición del hombre, en él teóricamente fundamentada al elaborar una ideología, no parece diferir del que recibía tradicionalmente. Es su contenido como disciplina el que se transforma dentro de una nueva organización del campo del saber. Pero ya la significación práctica de la ética que se encuentra en la época de Zapata y Berni y la consiguiente que en ellos toma la filosofía señala un cambio de otro tipo. El acento en este caso ya no recae sobre la actividad, sino sobre el agente: el filósofo. Con ello la filosofía va a tomar dentro de la Ilustración un sentido distinto al que ha tenido desde la antigüedad hasta la formación de los grandes sistemas racionalistas. El primer paso decisivo en este desarrollo, el cual conduce a una nueva calidad, aparece en *Los aldeanos críticos* claramente marcado. La voz *filósofo,* en el sentido propio de la Ilustración, va a designar un tipo nuevo de hombre, idea con la cual se transformarán las articulaciones entre la filosofía y la política y aquélla y las *ciencias sociales.*

En el curso de la confrontación entre los *filósofos modernos* y los *antimodernos, peripatéticos,* se pregunta en el opúsculo: «¿Quién no ve lo que va de Filósofos a Filósofos?» Después de hecha esta pregunta retórica, los autores ofrecen una descripción satírica de unos y otros.

(46) *Memoria sobre la educación pública, o sea tratado teórico-práctico de enseñanza.*

APARIENCIA FISICA

ANTIMODERNOS

Transládese Vmd. a los tiempos traseros y verá unos Filosofazos con sus barbazas que les sirven de escobas, unos ojos que van de camino por el cogote, unas frentes arrugadas, que se extienden hasta media cabeza, unas narizotas tan horrendas, que nadie las mira de cara por no tropezar con ellas; unas mexillas undidas; unos carrillos chupados, unas caras pálidas y macilentas; unos trajes modestos y graves; unos hombrones, en fin, tan respetables, que si miran, aterran, y si hablan, echan unos sentenciones, que abruman.

MODERNOS

Pues ahora, eche Vmd. una ojeadita por los modernísimos Señores. Verá Vmd. unos hombrecillos, como de la mano al codo, sin pelo de barba, con unas caritas de dieciocho, y unos ojitos que andan baylando contradanzas, vestidos a lo Parisiene, peynados a la Rinoceron, o en *ailes de pigeon*, y empolvados como unos ratoncitos de molino. En fin, unos hombrecillos tan alegres y tan atiteretados, que no más que Vmd. los mira, al pasar lo embocan una cortesía tan profunda, que no parece sino que han jurado, y van a besar la tierra.

ACTIVIDADES

ANTIMODERNOS

Verá Vmd. al uno debanándose los sesos, calculando los varios cuerpos por donde ha transmigrado su alma, al otro sepultado en sus qualidades ocultas; a este haciendo pedazos en llorar; a aquel riéndose a carcajada tendida; y finalmente, a otros infinitos, que cada cual por su lado tira a despreciar y hacer mofa de cuanto el resto de los hombres ama y aprecia.

MODERNOS

Pero sígales Vmd. a sus gabinetes, y allí conocerá mejor la diferencia de estos pobres mitados, a aquellos insignes Varones. Verá Vmd. uno que se encaja en un Tourbillon, y anda revoloteando en él, como figurilla de polvora; a otro, que metido a agrimensor de los Cielos anda midiendo a varas la distancia que hay del Sol a Venus, de allí a a la tierra, de esta a la luna o Júpiter, de allí a Saturno, y de este a la Estrella Sirius; a este, que cansado de darle bomba a la Máquina Tneumática, agarra el microscopio, y se está muy serio seis o siete horas, considerando la patita de una hormiga, los ojos de una mosca, aquel polvo que dexan en los dedos las mariposas, y otras piezas de este calibre; a aquel que convertido en cordelero se le va todo el día en dar vueltas y más vueltas a una rueda para electrizar a un globo de vidrio, y sacar por este medio chispas de una barra de fierro.

La comparación se cierra con una invitación a cotejar *lo que va de éstos a aquéllos*, de filósofos a filósofos (47).

Los fragmentos citados dan base para la formulación de una hipótesis sobre el camino por el cual se produce en la práctica del discurso el surgimiento de un segundo sentido del término filósofo. Tenemos, en primer lugar, que, en contraste con la filosofía tradicional, las ciencias naturales, la física ante todo, que ha venido a revolucionar el campo del saber, reciben también el nombre de *filosofía*. Hasta este momento sólo eran filósofos quienes tenían como *profesión*, dentro de la división social general del trabajo en el *ancien Regime* español, la de filosofar, es decir, reproducir la ideología dominante en la forma superior de su teorización, abstracción proveniente de aquella ideología, pero tratada por ella a modo de teoría. Los resultados de los progresos de la física y las ciencias particulares fueron rápidamente reunidos durante la primera parte del siglo, lo mismo que entrada la década de los cincuenta, por «ciudadanos libres de la República de las Letras», «Señores de las Bellas Artes» o más sencillamente «Literatos», como parte de una labor de formación de una conciencia ilustrada. Ahora bien, la pasión que inspira el *gabinete de ciencias*, la pasión por la experimentación física, el deseo de participar en el adelanto de las ciencias, concebidas como tarea colectiva, se transforman en un elemento de la vida social que va a permitir que, por ampliación, se aplique a los *ilustrados* el nombre de *filósofos*. Esto aunque no hayan formulado ninguna teoría que pretenda explicar el mundo o el puesto del hombre en él, responder a los interrogantes metafísicos tradicionales o construir un nuevo sistema de pensamiento. Inclusive aunque no hayan escrito una sola línea.

En el nuevo filósofo la filosofía se convierte en una actitud profundamente social. Se es filósofo en virtud de una conducta y comportamiento que se abre sobre la sociedad entera, movida por las luces. Se actúa y se piensa como filósofo, se mantienen relaciones sociales de filósofo; es filósofo quien es capaz de pensarse a sí mismo en su relación con la sociedad. El *espíritu filosófico* refluye sobre todas las actividades, las cuales pueden realizarse ahora *filosóficamente;* es posible *tratar filosóficamente un tema*, bosquejar un *quadro filosófico* de una época, etc. (48). Se llega hasta aludir cuáles serían las consecuencias de estar *una nación compuesta toda de filósofos*. El campo de acción e intereses del filósofo resulta así ampliado. Al repetirse en Cadalso el trazo del retrato del escolástico y el moderno,

---

(47) *Los aldeanos críticos*, pp. 52-54.
(48) *Ensayo de una biblioteca española...*, V, p. 1; III, p. 140.

el contraste es ahora nuevo: «Hablando pocos días ha con un sabio escolástico de los más condecorados de su carrera, le oí decir esta expresión con motivo de haberse nombrado a un sujeto excelente en matemáticas: 'Sí, en su país se aplican mucho a esas cosillas, como matemáticas, lenguajes orientales, física, derecho de gentes y otras semejantes'.» Mientras que por lo que toca a los modernos, hace esta comprobación: «Es un gusto oírles hablar de matemáticas, física moderna, historia natural, derecho de gentes, antigüedades y letras humanas, a veces con más recato que si hicieran moneda falsa» (49). Los límites del movimiento racionalista y de transmisión de la tradición del humanismo tardío, en donde se inscriben los nombres de Avendaño, Berni o Zapata, están así netamente superados.

Nada está entonces más alejado de la visión que tenían los ilustrados de la propia significación de su movimiento —y en ello puede seguírselos—, y nada más equivocado que reducirlo a una simple secularización de tradiciones de la Antigüedad o el cristianismo. El *siglo ilustrado,* como *siglo de la filosofía,* es aquel que llega a darse por vez primera un nombre a sí mismo, y en él la filosofía deja de ser un saber especial y está en todas las esferas de la actividad, de las ciencias y de las artes. En el «larmoyante» *Delincuente honrado,* drama de Jovellanos, el puesto de protagonista está dado a un *magistrado filósofo,* esto es, «a un hombre ilustrado, humano, vrituoso», según escribe Sempere y Guarinos (50). Los principios unidos a los términos de humanidad y virtud en el jurista se unen a una calidad nueva, la de ilustrado, es decir, la de filósofo.

De allí que las significaciones de Ilustración y Filosofía se interpenetren. Una y otra caracterizan al siglo. *Siglo ilustrado* se hace, por ejemplo, en el estudiante Marchena tanto *siglo filósofo* —capaz de pensarse a sí mismo— como *siglo filosófico* —siglo en que reina la filosofía (51). Según Antonio de Capmany, siguiendo una tendencia apologética propia de la Ilustración, el *siglo dieciocho,* como siglo que halla en sí un nuevo comienzo, es «el de la razón, en el cual brillan las ciencias exactas; reyna la *Filosofía;* se restablecen los derechos respectivos a la humanidad, hasta aquí poco atendida; se descubre la naturaleza; se anatomiza al hombre; se busca la verdad y se conoce la libertad de decirla» (52). O en una variante típica española, que puede leerse en el prólogo de *Los Menestrales,* de Cándido María

---

(49) *Carta* LXXXVIII.
(50) *Ensayo de una biblioteca española...,* III, p. 133.
(51) *Reflexiones sobre la Poesía. Su autor N. Philoaletheias.* Madrid, 1787, páginas 27 y 13.
(52) Según *Ensayo de una biblioteca española...,* II, p. 143.

Trigueros, en el año 84, el nuevo siglo debe dar cuenta de todos los males pasados y, más específicamente, de los relativos a la problemática de la *decadencia española:* «Los rezagos de la legislación feudal, de la nobleza gótica y de orgullo arábigo-escolástico han dejado un buen número de preocupaciones que oponen (tenaz) resistencia a los sabios esmeros del gobierno y a la ilustración de un siglo filosófico (que) en despecho de los actuales ignorantes será algún día la época que más honra al género humano.»

La nueva noción de lo que es ser filósofo, junto con la extensión del poder de la Ilustración dentro del campo de la sociedad, supone que aquélla llegue a diversas capas y que para su influencia no existan diferencias de ninguna especie entre quienes pueden recibir las luces de la filosofía. En la época inmediatamente anterior a la Ilustración, en su juicio sobre la *Filosofía racional,* de Berni, Gregorio Mayans afirmaba que si el ser filósofo es tan excelente, también debía serlo para las mujeres. Pero esta afirmación la incluye al referirse a una obra en que se trata de *las filósofas* de todas *las sectas,* de la que sería autor Gil Menagio. Para la Ilustración el planteamiento de la cuestión es diferente. En el poema «Carta a Augusta (matrona que, inclinada a la filosofía, empieza a fastidiarse de la corte)», como titula Cadalso sus versos, escribía aquél: «Me dices en tu carta celebrada / Que a la *Filosofía* / Algunas veces te sientes inclinada; / Recíbela en tu pecho, persuadida / Que ella es el solo bien de nuestra vida.» En el curso del poema se dan algunas características del filósofo, tocadas de ética estoica: «ni finge ni ostenta / Ni adula, ni es ansioso, / ni es osado». Junto con la oposición aldea-corte, hay la de vulgo-filósofo, para concluir diciendo: «Al filósofo, Augusta, / En cada punto la naturaleza / Obsequia, sirve y gusta. / Todo es para él quietud, todo riqueza, / ni se acaba el contento que recibe; Vive feliz, y muere como vive» (53). Por su parte, en la primera de las odas filosóficas de Meléndez Valdés tenemos estos versos: «Tu rayo, celestial *filosofía,* / Me alumbre en el abismo misterioso / De maravilla tanta; Muéstrame la armonía / De este gran todo, y su orden misterioso.»

En la meditación de Cadalso, una vez abandonada la corte, el sabio usa del derecho de que «su justo labio, / cual siente el corazón, se explique y hable». Toca así el tema de la relación entre el corazón y la palabra, bajo el signo del sentimiento, que aparece también en una de las *Cartas Marruecas.* El joven Gazel le transcribe a Ben Beley un fragmento de un texto de su amigo español Nuño: ¿Quiénes son los *filósofos?* Unos hombres rectos y amantes de las ciencias, que

(53) «Carta a Augusta», *BAE,* LXI, p. 269.

quisieran que todos los hombres odiasen las necedades, que tienen la lengua unísona con el corazón y otras ridiculeces semejantes» (54). Halla así también aquí su puesto el momento del sentimiento en lugar de la impasibilidad.

Toda la escuela salmantina, a instancias de Jovellanos, dará cabida dentro de su producción a odas filosóficas y morales, cuyo denominador común es la independencia de la doctrina de las costumbres. Así instaba a hacerlo a Fray Diego González: «asocia / tu musa a la moral filosofía. / Y canta las virtudes inocentes /que hacen al hombre justo y le conducen / A eterna bienandanza» (55).

Para José María Trigueros, el papel de la poesía es complementario del de la filosofía: «Mientras la *filosofía* se empeña en descubrir verdades, exercítase la Poesía en hacerlas agradables, y fixarlas en nuestra memoria.» Por su parte, Marchena ve a «la *filosofía y el arte de pensar* como los sustitutos que permiten que se pueda ser poeta, no obstante haber sido desterradas por las luces de la Ilustración las *fábulas* y la *magia,* fuentes antaño de las que bebía. Con todo, previene contra un error fundamental: «Pero no es menester creer que un poema debe ser un conjunto de verdades filosóficas y de análisis metódicos: nada sería más opuesto a la esencia de la poesía.» En la línea de la estética sensualista, el arte del poeta consiste para él, por consiguiente en *hacer de las verdades filosóficas otros tantos cuadros.* Sintomático entre todos es el ejemplo que invoca en seguida en su *Poética* el entonces estudiante de Salamanca. Se refiere a un escrito de quien, según ha sostenido páginas atrás, es el *Poeta filósofo.* Aquél, al hermanar «la Poesía y la Filosofía, hermoseó las verdades filosóficas hasta hacerlas del resorte de la imaginación; la epístola de Voltaire a la marquesa de Chatelet dedicándola la Filosofía de Newton es un modelo de este género» (56).

Durante la Ilustración tardía, sobre todo en escritores de segunda y tercera fila, aparece el término *libertad filosófica.* Así se lo ve en la obra *Cartas, observaciones y disertaciones sobre algunas bagatelas y puerilidades,* publicada en la década de los noventa. El autor afirma escribir «usando de mi acostumbrada libertad filosófica» (57). El término se encuentra ya, como lo hemos indicado, en la polémica que precede a la aparición de la Ilustración. Pero esa libertad tomaba allí su significación frente a las sectas filosóficas, incluida la escolástica,

(54) Carta VI.

(55) *BAE,* XLVI, p. 33 b.

(56) En G. Demerson: *Don Juan Meléndez Valdés et son Temps.* París, 1962, Apéndice núm. 1, p. 563.

(57) *Cartas, observaciones y disertaciones sobre algunas bagatelas y parvuleces.* 1783, p. 36.

de una parte, y por otra se tocaba de la doctrina de la otra. Con la Ilustración, en cambio, tal libertad es libertad de un filósofo, cuyo puesto está en medio de la sociedad y sólo respecto a la cual toma sentido. Si en el primer caso la contradicción que debía resolverse tenía que ver fundamentalmente con el conflicto entre saber y fe, en el segundo se relaciona con la elaboración de la contradicción ideológica entre interés particular e interés general. Posiciones como las de *Los aldeanos críticos,* cuando recomiendan a su contradictor refrenar sus pasiones de devoto y toma la pluma «sin enfervorizarse tanto, y con la moderación que corresponde a un *Filósofo*» (58), están situadas en el filo de la navaja que corta las dos épocas, al reclamar abiertamente el derecho de interesarse por la nueva filosofía para bien de la sociedad. Los intentos de elaborar la contradicción aludida entran en medida decisiva en la definición del filósofo y van a desembocar en un Cadalso en la noción de *patriotismo,* típico hallazgo de la Ilustración. Las imágenes de la simplicidad, la meditación ociosa, todas aquellas características en que el vulgo creía antes poder reconocer a los *filósofos,* están abandonadas por la corriente central de la Ilustración. Pues inclusive «no basta con ser bueno para sí y unos pocos», sino que «es preciso serlo o procurar serlo para el total de la nación» (59).

Las cualidades de la sociabilidad y no las quiméricas especulaciones o las disputas metafísicas vociferantes son fuente de ilustración y llevan a la adopción de una vida de filósofo. La patria del filósofo no es el solitario exilio de la comunidad social, su medio ambiente propiamente dicho es la sociedad, la cual debe regirse por principios ilustrados. En una carta fechada en diciembre del año 57 en Oviedo, dirigida por un corresponsal anónimo a un amigo suyo en Madrid, aquél sostiene que «la *filosofía* de giro y la de lectura en el gabinete corren parejas». Según ello, «el trato de gentes, de militares expertos, de damas de espíritu, de hombres insignes en letras, en comercio, en política y en otros conocimientos; los motivos que para la honrada permitida ambición hacen nacer las mismas ocasiones de lucir o, a lo menos, de evitar el corrimiento de la ignorancia, y, en fin, tomar una idea del mundo, que es su consecuencia, lo da el giro». De otro lado, «el adquirir luces, fundarse principios, formar algún caudal de ellos, cultivar el conocimiento, limar las ideas, solidar la instrucción, le toca a la lectura». Tanto una como otra *filosofías* se dirigen a uno y el mismo fin: «abrillantan las potencias, arraigan el

(58) *Los aldeanos críticos,* p. 50.
(59) Carta LXX.

conocimiento de la virtud, despiertan los sentidos, afinan el buen gusto, adornan las prendas naturales, animan la justa emulación del verdadero mérito, enardecen el espíritu, ilustran la imaginación y la elevan, ennoblecen el pensamiento, perfeccionan el corazón, ambas forman el hombre útil, el quizás grande». Tal es el filósofo (60).

Con base en el desarrollo general trazado se abren nuevas posibilidades de extensión de la significación del término filosofía. Llega, por ejemplo, a tomar más y más, alrededor de los años 80, el de ciencia de la economía política. Si para Meléndez Valdés en 1787 la Academia de San Fernando es «templo do Sofía es adorada» (61), en un discurso pronunciado en 1781 en la Real Sociedad Matritense, Martín Fernández Navarrete sostiene que la *filosofía* ha llegado, por fin, a mirar —es decir, a hacer que se mire— con la debida consideración el *trabajo* de los campesinos y los artesanos (62).

Cuando ya va a expirar el siglo, en una carta al Príncipe de la Paz, Jovellanos cree poder reducir *la Ilustración que conviene a una nación,* a dos clases de conocimientos, pertenecientes a los dos tipos de filosofía que distingue: la moral y la natural. «En ese sentido —concluye diciendo— se puede decir que la gran ciencia de un Estado es la *filosofía*», en forma que aquélla acaba por equipararse inclusive con la política.

Con todo, debe subrayarse un hecho. Por la misma época en que el término filosofía toca estos otros campos, el término filósofo ya se ve cargado de un sentido negativo que hace muy difícil su reivindicación por parte de la casi generalidad de los ilustrados españoles. Esto tanto para evitar toda posible represión como por limitaciones de clase muy precisas en material de convicciones políticas y de religiosidad personal. La figura del *philosophe* (63) francés había venido siendo blanco de los ataques del partido antimoderno, pero luego sus escritos también serán objeto de las reservas de los ilustrados. En 1776 publicó Joachin Marín y Mendoza su *Historia del derecho natural y de gentes,* compuesta de acuerdo con un decreto real de años atrás. En ella condena obras tan decisivas de la fracción filosófica de las luces francesas como *De l'Esprit* o el *Système de la nature.* Lo mismo ocurre con el *Emilio.* Ya en sus *Cartas familiares* el autor del *Fray Gerundio de Campazas* denunciaba a «los Filósofos a la

---

(60) *BAE,* LXII, p. 193.
(61) «En la Academia de San Fernando».
(62) M. FERNÁNDEZ NAVARRETE: *Discurso sobre los progresos que puede adquirir la economía política con la aplicación de las ciencias exactas y naturales.* Madrid, 1971, p. 27.
(63) Cf. al respecto R. HERR: *The Eighteemth-Century Revolution in Spain.* Princeton, 1958, p. 80 ss. y p. 213 ss.

dernière e espíritus fuertes por antífrasis», «apestados Filósofos a la última moda», «los Volteres, los Rousseaus, los Montesquieus, los Dalamberts y los otros corifeos de la moderna impiedad», cuya fuente no sería otra que «los Calvinos y Luteros», cosa que no podrá negar quien «tenga alguna leve tintura de la Historia Eclesiástica» (64).

Dentro de esa constelación, Vicente Fernández Valcarce establece la categoría de los *philósophos innocentes*. Su máximo representante sería aquel que, junto con las tesis sensualistas de Locke y el pensamiento físico de Descartes, sentó las bases del materialismo francés: Newton. Algunos ex jesuitas, por ejemplo, Juan Andrés, quienes en su exilio italiano se encontraban en contacto con el enciclopedismo, también encontraron una salida de compromiso: «Literatura» y religión son cosas absolutamente distintas. Desde este punto de vista escribe el ex jesuita: «Veo que un filósofo puede estar abandonado de Dios, según los deseos de su corazón, y pensar justa y verdaderamente en las materias literarias» (65). Cuando se considera la amplitud del concepto de literatura durante el siglo de Ilustración, concepto en cuyo seno todas las disciplinas reconocen su vocación y su responsabilidad social, pueden medirse los alcances de ese planteamiento.

Sin embargo, la asimilación entre anticatólico (impío, hereje, ateo) y Filósofo acaba por imponerse en la definición que da de aquél la obra de los antiilustrados. Fernando de Zeballos afirma en la dedicatoria de su libro querer adoptar el oficio de fiscal para presentar a juicio «los males públicos que pueden nacer de los sistemas y proyectos impíos que unos hombres llamados *filósofos* conciben en la oscuridad y podredumbre de su ocio». Y en seguida agrega, encargándose él mismo de subrayar su texto: «*Impíos, deístas, filósofos, libertinos, indiferentes, naturalistas, reformadores son unos nombres sinónimos*» (66). Las raíces del mal presente que representa la filosofía se hunden así en la Reforma, de manera que aquélla toma una coloración radicalmente antihispana. Igualmente Peñalosa, en su célebre estudio sobre *La Monarquía*, considera la *manía de pensar* como un signo característico y condenable del *siglo de la filosofía*, de «una *filosofía* enredadora, desordenada, maligna, presuntuosa..., con aquel aire de licencia que todo lo arrasa: las costumbres, los principios, la religión,

(64) *Cartas familiares del P. Joseph Francisco Isla, escritas a varios sujetos.* Madrid, 1790, IV, pp. 64-65.

(65) J. ANDRÉS: *Del origen, progreso y estado actual de la literatura.* Madrid, 1784, II, p. 352.

(66) F. DE ZEVALLOS: *La falsa filosofía o el ateísmo, deísmo, materialismo y demás nuevas sectas convencidas de crimen de estado contra los soberanos.* Madrid, 1775, I, Dedicatoria; pp. 102-103.

las leyes, la autoridad» (67). De modo que los partidarios de la nueva filosofía, los filósofos, atentan no sólo contra los principios de la sociedad humana, sino contra Dios, base última y justificatoria de la dominación de clase imperante dentro de su visión.

Bajo el choque de las consecuencias posibles del materialismo francés, el propio Jovellanos rechaza «la licencia de *filosofar* que tanto cunde en nuestros días», pues los errores que trae consigo, «corrompiendo todos los principios de la moral pública y privada, natural y religiosa, amenazan igualmente al trono y al altar» (68). *Filosofía sofística* es el nombre que aplica a las ideas de inspiración rousseaunianas, tal como Sempere y Guarinos escribe contra las «máximas, proyectos y pensamientos extravagantes e impracticables, contrarios a nuestro gobierno, usos y costumbres, cuya propagación, llamada malamente *ilustración y filosofía,* puede causar más daños que la ignorancia misma» (69). La ausencia de amplias capas que sostengan a la Ilustración es el correlato de estas posiciones, en las que se dibujan claramente los límites de clase de la Ilustración española.

Una solución al *impasse* ideológico, que se traduce en la crisis de la utilización del término filósofo, aparece en Pablo de Olavide, cuando éste vuelve a formas más tradicionales de religiosidad: la figura del *filósofo cristiano,* cuyas actividades tienen que ver tanto con labores relativas a la reforma agraria como con la formación moral y religiosa de sus conciudadanos. Sin embargo, el concepto acaba por ser políticamente inutilizable. Una vez José Bonaparte ocupó el trono, Juan Bautista Arriaza, quien luego habría de ser el poeta de la corte de Fernando VII, compuso un diálogo satírico en verso entre un *patriota* y un español emisario de las tropas francesas, en donde se presenta el destino del término. José I sería, según el emisario, un *filósofo de este siglo,* un *rey muy filósofo,* a lo cual el partidario de Fernando VII responde: «Decís que es gran *filósofo;* eso es cierto, /Que es cosa muy rara; y puede que deslumbre / aquí, en este país, donde es costumbre / ver en cátedras gentes de otra estofa, / Ver sobre el trono un rey que filósofa. / ¡Oh si viviese aquel sabio que decía: / *Pobre y desnuda vas, filosofía!*» (70).

Gazel, el personaje ficticio de Cadalso, le preguntaba ya en las *Cartas Marruecas* a su amigo español Nuño sobre el tema de un libro en el que él trabajaba entonces: «—¿Será, le decía, de *Filosofía?*

(67) *La Monarquía.* Madrid, 1771, p. 429.
(68) *Memoria sobre la educación pública, o sea tratado teórico-práctico de enseñanza.*
(69) *Ensayo de una biblioteca española...,* V, p. 3.
(70) *BAE,* LXVII, p. 150.

—No, por cierto —me respondió—. A fuerza de usar esa voz se ha gastado. Según la variedad de los hombres que se llaman *filósofos,* ya no sé qué es *Filosofía*» (71).

Dado que la *filosofía,* como ideología de la Ilustración, no logró realizarse en una revolución burguesa, los liberales españoles aparecerán como herederos de la Ilustración. Con ello la constelación ideológica varía. Los conceptos de filosofía y filósofo, básicos para la ideología de las luces y definidos por el discurso en donde surgen, pierden entonces su sentido ilustrado con el ocaso del movimiento.

CARLOS RINCÓN
1163 Berlin-Hirschgarten
NEUER WEG 3-5. (Alemania)

(71) Carta VIII.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

¿SURREALISMO EN ESPAÑA?

La cuestión increíble del surrealismo en España es más ridícula todavía que increíble. El surrealismo no es (aunque lo fuera) una escuela, sino un movimiento intemporal del pensamiento o del espíritu. Bien que se sitúa en un lugar y en un espacio histórico. En este sentido espacio-temporal puede decirse categóricamente que ese movimiento vanguardista es engendrado en forma de rebeldía (hasta la toma de conciencia revolucionaria) por una especie de *taedium vitae* romántico del hombre megalopolita. Ciertamente, la patotopografía de un tal origen la definió muy bien Cyril Connolly: «El surrealismo es un movimiento típico de delirio de las grandes ciudades, una violenta explosión de claustrofobia urbana.» Toda auténtica revolución se lleva a cabo en las calles. Con el surrealismo —y antes con Dada— aparecen *jefes* (Tzara, Breton) decididos a ametrallar todas las *torres de marfil.* El poeta burgués vive y escribe *dentro* de casa. Con los surrealistas, la profesión de *poeta* desaparece y se opone *literatura* a *vida.* Considérese un momento todo lo que la palabra *vida* comporta: pasión, delirio, belleza, sueño, humor... El poeta sale a la calle, desde muy temprano: se pasea. Sólo así ocurren las cosas que ocurren en *Nadja.* A este respecto, recuérdese lo que escribió, en 1911, Norman Douglas: «No estamos todavía maduros para crecer en las calles... ¿Algo bueno salió alguna vez del acervo nauseabundo de ese proletariado humano predilecto de los humanitarios? Nada jamás; ellos esperan solamente un jefe, un cualquier *idiota inspirado,* para descuartizar nuestra pobre civilización.» El *idiota inspirado* fue Hitler. Y un ministro surrealista no existirá nunca. Ante todo se es *surrealista,* luego o simultáneamente se hace surrealismo. La misma palabra *surrealismo* (que los literatos españoles preocupados de lingüística purista modificaron y adulteraron llamándolo *suprarrealismo, superrealismo, sobrerrealismo),* ya se sabe, fue inventada por Apollinaire como resonancia renaciente del *sobrenaturalismo* romántico que el germanófico Carlyle considera en un capítulo de su admirable *Sartor Resartus.* Hoy en día, desaparecido André Breton, aunque vigente el espí-

ritu *surrealista,* codificado por Breton mismo, se pone en evidencia el carácter restrictivo de la etiqueta bautismal; es decir, el empleo corriente dado a esta palabra desde Breton y sus Manifiestos, desde hace cincuenta años. Dionys Mascolo, recientemente, examina ese carácter deliberadamente restringido. Se daba por sentado, en el vocablo mismo, un *realismo* de lo imaginario y del sueño en oposición al realismo reinante y sus productos de imitación. Y así, este *surréalisme restreint,* halló su definición susceptible de evolución permanente en el juego del automatismo psíquico reconocido como primordial dentro de los complejos surrealistas: el humor, lo maravilloso, el sueño, la locura. Y en este sentido, «et seulement en ce sens, le surréalisme est *historique*». Ahora bien, más allá de lo previsible, los desarrollos obtenidos por *aquel* movimiento del espíritu en rebeldía contra lo conocido y, por tanto, contra el orden existente, sobrepasando en profundidad la aventura propia de la conquista de lo desconocido, se propagó por encima de la óptica de los problemas de expresión hacia los demás campos de la actividad del hombre: filosófico, poético, político. Mascolo añade, considerando tales desarrollos, que «es la fortuna misma de la palabra lo que obliga a recordar que el surrealismo, lejos de haber sido realizado en ningún sitio ni por nadie, permanece una exigencia infinita (sin cumplimiento posible, porque tras todo cumplimiento posible ella debe volverse a encontrar entera), al mismo tiempo que una facultad de ruptura indefinida...». Después de convenir en la casi nulidad del epíteto que designa una superficie *cultural* y que como tal resulta un *mot évasif, vidé, vidant,* Mascolo aniquila la etiqueta *histórica:* «Afirmar que *somos todos surrealistas* justificaría por sí solo la reciente decisión del grupo surrealista, prohibiéndose *sine die* llevar este nombre y marcar con él las actividades que persigue.»

No hay que olvidar, sobre todo, la finalidad extraliteraria de los surrealistas. Movimiento de exigencia revolucionaria (no menos que el comunismo), en la acción como en el pensamiento, su historia arranca de un fondo doctrinario cuyo tema reincide en la realización del hombre integral. «La evolución dialéctica del surrealismo puede resumirse, por tanto, en los tres nombres de Lautréamont, Freud y Trotsky, precursores de cada una de sus etapas», escribe Yves Duplessis, quien asimismo recuerda que el surrealismo «pertenece a esa vasta empresa de recreación del universo a la cual Lautréamont y Lenin se dieron por completo».

Veamos, ahora, el problema, falsamente planteado, del presunto surrealismo español, esto es, dentro de España; surrealismo que no se pudo dar, voluntariamente, en unos hombres no surrealistas; toda-

vía más, que no se pudo dar en hombres católicos. Otro asunto es, desde luego, el hecho del *surrealismo castellano,* en lengua castellana, practicado, doctrinalmente, por poetas sudamericanos. A raíz de la publicación, en Valencia, de la *Antología del surrealismo español,* compilada por José Albi y Joan Fuster (Revista *Verbo* núms. 23-24-25), escribí un artículo en *Correo Literario* (Madrid, 15 junio 1952, número 50), titulado «Surrealismo ibero y apertura de polémica», en el que citaba lo esencial de mi comunicación postal con dichos autores de la Antología, quienes me consultaron previamente en el curso de su trabajo. Me bastará glosar y copiar aquí algunos párrafos del artículo que no tuvo eco alguno. Decía entonces que «la voz del surrealismo sopló en la barahúnda de otros tiempos, incluso mezclándose, es evidente, con la voz más cascada del ultraísmo». Evidentemente, «se prestaba oído *atento,* desde lo de dentro, a lo de fuera». Pero había un ejemplo único, que llamé *diamantino:* Juan Larrea. Y hay que decir que la Antología en cuestión está encabezada por Juan Larrea. (Por lo demás, sólo *ahora* se saca del olvido ese ejemplo en su verdadera dimensión.) Yo les decía sin ambages que resultaba ser «una falsa Antología del Surrealismo Español», porque «Amigos, en España no ha hecho nadie surrealismo integral. Mejor dicho, sí, lo han hecho... muy pocos hombres». Entonces los nombro, a saber: Juan Larrea, Vicente Aleixandre, Salvador Dalí, Carlos Edmundo de Ory. Cuatro solamente. El resto de los poetas españoles, que se viene creyendo que hicieron surrealismo, no hizo tal cosa, por supuesto. Luego digo: «Los árboles del surrealismo tienen sus raíces en la tierra surrealista del hombre. Claro que los árboles falsos también se sostienen por medio de sus presuntas raíces.»

Conviene precisar, en este momento, la otra raíz, la histórica, aquella que establece *oficialmente* la importación de savias surrealistas en nuestro suelo. Exactamente, «la infiltración dadaísta en España», reseñada minuciosamente por Michel Sanouillet en el preámbulo *(Dada dans le monde)* de su voluminosa obra de información exhaustiva titulada *Dada à Paris.* Se indica por memoria la estancia de Picabia en Barcelona con fecha 1916-1917; la aparición entonces de su revista *391,* en la que participan un grupo de amigos del pintor (seis meses después aparece la revista *Troços,* difundida por el mismo editor catalán José Dalmáu). Ahora bien, independientemente del episodio fugitivo de la revista picabiana en Barcelona, «desde los últimos años de la guerra, muchos escritores españoles van a fijarse en Francia» como «corresponsales parisienses» promovidos por «pequeñas revistas literarias de su país». Es, pues, incontestable, que «es de París, y no de Nueva York, que debe llegar a España el virus dadaísta». Precisa-

mente son aquellas *pequeñas revistas* de posguerra las canastas de huevos frescos importados de París. Una de ellas, *L'Instant,* boletín bimensual barcelonés (1918-1919), de Joaquim Horta, publica artículos de Reverdy, Soupault, Albert-Birot, etc., cuyos textos procura J. Pérez-Jorba. Sin contar un importante órgano, la revista *Creación,* de Vicente Huidobro, poeta chileno; revista con sede primigenia en Madrid, y que desde 1922 se traslada a París. Pero el principal promotor de la vanguardia poética en España fue, ya se sabe, Guillermo de Torre, primer responsable del ultraísmo. «Gracias a él pudo efectuarse la unión entre Breton, Tzara y Picabia...» (M. S.). Otros animadores de primordial importancia histórica, en torno al ultraísmo, fueron Rafael Cansinos-Assens, Rafael Lasso de la Vega, Ramón Gómez de la Serna y Jorge Luis Borges, el gran escritor argentino. Un nombre de poeta (que yo aconsejé a Albi-Fuster para su Antología), hoy olvidado, es el de Vando-Villar (director de la revista sevillana *Grecia),* preferentemente abierto a la doble influencia de Picabia y Tzara; se recuerda la *Pequeña Antología Dada (Grecia,* 20 de noviembre de 1919). Hacia la misma época aparecen en España otras revistas idóneas: *Cervantes* y *Perseo* (Madrid, 1919), *Vertical* (Madrid, 1920), «órgano del dadaísmo-ultraísmo», y *Cosmópolis* (1922), cuyo secretario de redacción fuera A. Hernández Catá. El prurito de información exhaustiva de M. Sanouillet le lleva a consignar «los otros periódicos que simpatizan en diversos grados con la causa dadaísta», repartidos en diferentes lugares de la península.

Los nombres de algunos surrealistas ortodoxos (en lengua española y españoles) están hace tiempo sepultados en el más tétrico olvido. Diré que ellos eran más bien larreístas inmediatos, lo cual habla en su honor. Uno de ellos, Basilio Fernández, autor de un libro que hizo mis delicias en aquella mi adolescencia visitada también con encanto por J. R. J. El título del libro lo recuerdo: *Nuca Sola,* y recuerdo un verso, el primero del poema «Ultima Hora», que dice así:

Todos los niños prohibidos han puesto su higiene en los pájaros,

poema publicado en el número 5 de la revista *Carmen,* cuyo director era Gerardo Diego (el mismo Diego seguía también a Larrea).

El otro larreísta-surrealista —igualmente enterrado en el olvido—, llamado Luis Alvarez Piñer, publicó en el número 6-7 de la mencionada revista el poema «Diariamente», y he aquí los tres primeros versos:

Aquel hombre experto de barbas regulares
era tan dueño de sus ojos
como la cortesía del humo

Tampoco olvidaré mencionar a Pedro García Cabrera, poeta surrealista canario y amigo de Breton. Yo leí tres poemas suyos en la *Revista Internacional de Cultura*, que fundó Westerdhal.

Rafael Múgica (Gabriel Celaya), en su primer libro *Marea del silencio* (1935), amaneció contagiado de salpullidos liricoides albertianos que ya mostraba un surrealismo tardío en nuestro país. Eran versos así:

—la luna decapita cisnes blandos y niños
—lo que cantan tristemente las estatuas en la noche desmayada

Y se podía hablar del *surrealismo* de Fernando Villalón; recuérdese, aunque sólo sea, su poema titulado «Audaces Fortuna Juvat, Timidosque Repellit», que comienza con este verso:

Incendia tu cuerpo en el mío, y simula una evasión del presidio de la normalidad

Más tarde, en 1945, aparece el *Postismo,* coetáneo de Cirlot y de Miguel Labordeta. El *Postismo* no reconoce herencia alguna en la generación del 27. Abomina *lo profesoral* y el señoritingo burgués.—*CARLOS EDMUNDO DE ORY (545, rue Saint Fuscien. 80 AMIENS, Francia).*

EL CONCEPTO DEL TIEMPO EN EL ENSAYO DE EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA

Como sus contemporáneos en la generación literaria de 1924, entre ellos Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier, Ezequiel Martínez Estrada manifiesta una preocupación especial por el tiempo. Este tema, y la gran mayoría de los temas literarios en el ensayo de este autor se han quedado sin valorizar en la polémica que ha suscitado su obra, desde la aparición del primer ensayo, la *Radiografía de la pampa* (1), que contiene en germen todo su pensamiento.

Basándonos en la *Radiografía,* nos proponemos analizar el concepto del tiempo en la obra de Martínez Estrada desde las siguientes perspectivas: su visión del mundo y sus correspondientes dimensiones, la polaridad básica que rige la dimensión temporal de su mundo, y el ciclo que traza el flujo del tiempo en sus ensayos.

(1) Quinta edición (Buenos Aires, Editorial Losada, 1961). Todas las páginas dadas en paréntesis se refieren a esta edición, en adelante citada como *Radiografía.*

Observa Sartre en *Qu'est-ce que la littérature?* que de la misma manera en que la ciencia moderna presenta a los matemáticos nuevos problemas que requieren nuevos enfoques, cada nueva realidad de la vida contemporánea exige al escritor moderno un nuevo enfoque y una técnica nueva (2). Al enfrentarse Martínez Estrada con la realidad de la Argentina del siglo XX, el enfoque y la técnica fueron nuevos y el resultado fue una nueva visión del mundo. Penetrando la superestructura de la sociedad del mismo modo que se penetra la estructura exterior del cuerpo humano con los rayos X, Martínez Estrada logró captar en la lámina fotográfica de su *Radiografía de la pampa,* de 1933, la forma esquelética de su mundo, y encontró que el mundo era un sistema matemático perfecto, un tetraedro con tres dimensiones interiores: el tiempo, el espacio y la soledad.

La primera parte del mundo de Martínez Estrada que se puede identificar es el molde. Tiene el molde la misma estructura tridimensional como la estructura entera. En el tiempo, se limita a los años de la época colonial. En el espacio, sus límites son, en la Argentina, la pampa, y en la América Latina en general, la naturaleza. La soledad funcionó en aquel período como funciona hoy, en que, como asilamiento, «sintetiza el sino astronómico y espiritual de América» (3). Lo que toma raíz en el molde recibe de él su forma y ser, y las líneas fundamentales de la existencia que surgen del molde permanecen inmutables. Funciona el molde en un período histórico y en un lugar, sin embargo, su influjo es eterno, y los hombres bajo el influjo del molde gozan de eternidad. Como especificó Martínez Estrada en *Radiografía,* «cambian las fechas y no las almas» (p. 228). La función del molde es la formación de almas y, por medio de estas almas o invariantes, como él los llama, ejerce el molde su influjo en la sociedad contemporánea. Como el niño, que al nacer deja de estar en contacto con el vientre materno y, sin embargo, hereda ciertas características de los padres debido a los genes hereditarios, la sociedad contemporánea también heredó su forma actual del molde. Lo que se hereda es un modo de vivir cuyas características físicas y psicológicas se deben a los genes dominantes o invariantes que dan prole al molde y perpetúan la época colonial en la sociedad del siglo XX.

Se pueden asignar dimensiones al mundo de Martínez Estrada por la razón de que el suyo es un mundo geométrico, un mecanismo matemático. El ha aplicado la teoría del invariante matemático a la his-

(2) París, Editions Gallimard, 1964, p. 34.

(3) *Diferencias y semejanzas entre los países de la América Latina* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962), p. 35. Todas las páginas dadas en paréntesis se refieren a esta edición, en adelante citada como *Diferencias y semejanzas.*

toria. Se nota el uso de este concepto en *Radiografía;* su importancia cobra más sentido en el contexto de su breve ensayo *Los invariantes históricos en el Facundo* (4). En la matemática, se destacan los invariantes en cuanto se sujete una construcción matemática a una serie de transformaciones y se busquen las propiedades geométricas interiores de la construcción, que son independientes de la transformación. En este sentido, una transformación es un cambio de forma, pero no de valor. En la *Radiografía de la pampa,* los rayos X fueron una transformación aplicada a la sociedad que mostró no solamente la forma geométrica del mundo, sino que puso de relieve los invariantes históricos o los miembros del esqueleto que lo sostienen. Relacionando los invariantes matemáticos con los de la historia, dice Martínez Estrada que «un invariante histórico y social, en consecuencia, está dado por la fuerza inerte que mantiene en equilibrio estático el cuerpo de la Colonia» *(Invariantes,* p. 10). Podemos decir que el mundo de Martínez Estrada es un mecanismo matemático debido a la existencia de los invariantes y las propiedades geométricas interiores.

La figura geométrica interior del mundo de Martínez Estrada es la de un tetraedro o pirámide, una figura que consta de cuatro planos y tres dimensiones. Los cuatro planos en el caso de la Argentina son «los cuatro puntos cardinales de la mente y la vida de Sarmiento: 1) El analfabetismo; 2) Las comunicaciones; 3) La formación del alma nacional, y 4) La probidad en el ejercicio del poder» *(Radiografía,* pp. 344-345). Resume Martínez Estrada las relaciones estructurales de la siguiente manera: «Esos cuatro planos cerraban el tetraedro de nuestra realidad, y la sustancia de su alma *(Radiografía,* p. 345).

Las ideas de Sarmiento no solamente ayudaron a establecer la forma geométrica del mundo para Martínez Estrada, sino que el *Facundo* es la base de la teoría de los invariantes. En su ensayo titulado *Sarmiento,* Martínez Estrada especifica en detalle que «el *Facundo* fija los invariantes de la historia y tiene a este respecto la trágica perennidad de los genes típicos en las hibridaciones» (5). En este sentido, un invariante es una forma inmutable dentro de una construcción matemática, lo cual equivale a los genes hereditarios de la reproducción humana. El invariante puede ser un tipo social o una organización que tiene sus raíces en el molde materno de la época colonial y que sigue existiendo en el presente ejerciendo una fuerza reguladora sobre la sociedad.

---

(4) Buenos Aires, Viau, 1947. Todas las páginas dadas en paréntesis se refieren a esta edición, en adelante citada como *Invariantes.*

(5) Buenos Aires, Argos, 1946, pp. 139-140. Todas las páginas dadas en paréntesis se refieren a esta edición, en adelante citada como *Sarmiento.*

Las básicas descripciones, dadas por Sarmiento en el *Facundo,* de los varios tipos y organizaciones sociales son para Martínez Estrada «los cromosomas de seres que evolucionarán, pero mucho más: se repetirán, conservando sus caracteres específicos y caracterológicos» *(Invariantes,* p. 4). Los tipos y organizaciones que describió Sarmiento en el *Facundo* han evolucionado y se han repetido en el mundo de Martínez Estrada. El gaucho es para Martínez Estrada el descendiente directo «del conquistador venido a menos» *(Radiografía,* p. 47), y por eso tiene contacto hereditario con el molde. Los cuatro tipos de gauchos descritos por Sarmiento en el *Facundo,* es decir, el gaucho malo, el rastreador, el baqueano y el cantor (6), entre otros tipos sociales, perviven en la sociedad de Martínez Estrada. En *Radiografía,* el gaucho malo ha llegado a ser el guapo (pp. 109-110); el rastreador, baqueano y cantor continúan como invariantes históricos en la forma de lo que Martínez Estrada llama «los improvisadores del saber» (páginas 138 y 338). El caudillo de Sarmiento es el funcionario o magistrado de Martínez Estrada, y hasta la pulpería persiste hoy en la forma del hipódromo. El tipo de líder carismático que era Rosas en el *Facundo,* en la sociedad de Martínez Estrada se halla reencarnado en Yrigoyen y Perón. Según Martínez Estrada, este procedimiento se explica fácilmente: «dentro de los cuerpos nuevos reencarnaban las almas de los muertos» *(Radiografía,* p. 346).

Los invariantes históricos funcionan en unión con otra parte de la construcción que Martínez Estrada llama los fijadores. Los fijadores principales de la historia argentina son «el rito, las costumbres, el *ethos* particularmente sexual, el tabú, el miedo a lo desconocido, la conformidad con un *standard* de vida vegetativa» *(Invariantes,* p. 15). Estos fijadores crean un ambiente estático y permiten el desarrollo de los invariantes que crecieron y evolucionaron en este tipo de medio ambiente. Funcionan los fijadores y los invariantes en una amalgama con los agentes de cristalización y estabilización, o sea el ejército, la burocracia y la Iglesia, y como Martínez Estrada especifica, «en calidad de fijadores, ejército, Iglesia y burocracia tienen intereses universales» *(Invariantes,* p. 30).

Los fijadores, invariantes y agentes de cristalización y estabilización tienen un común denominador: todos vienen del molde de la época colonial y pertenecen a lo que Martínez Estrada llama «la esfera de las fuerzas socialmente estáticas» *(Invariantes,* p. 21). Todas estas partes tienen un propósito específico: el mantenimiento del *statu quo* del período colonial.

(6) *Facundo o Civilización y barbarie,* sexta edición (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1962), pp. 26-36.

Sin embargo, como descubrió Martínez Estrada en *Radiografía*, hay «dentro de un mundo que parece estacionario, fijo, estático, el movimiento depredatorio en potencia» (p. 259). En su mundo, «objetos y personas aparentemente quietos en la lejanía andan y se agitan con fuerzas interatómicas infinitas» (*Radiografía*, p. 259). Martínez Estrada describe el resultado de la interacción de personas, objetos y partículas de la siguiente manera: «Se entrechocan. o unen, se suman o restan, pero de cuya totalidad resulta un aparente equilibrio» (*Radiografía*, p. 259). Para haber equilibrio en ese mundo de invariantes, fijadores y agentes de cristalización y estabilización que tienden a lo estático ha de existir otra fuerza de igual potencia para contrapesar su influjo. Esta fuerza que se opone a lo estático es la fuerza del cambio dinámico. De la interacción de las fuerzas históricas estáticas y dinámicas resulta un equilibrio que mantiene la órbita del mundo de Martínez Estrada.

Las fuerzas equilibradas del mundo de Martínez Estrada tienen sus raíces literarias y filosóficas en el *Facundo*. En su análisis de «Civilización y barbarie», la antítesis básica del *Facundo*, Martínez Estrada caracteriza estos dos elementos antitéticos como «una misma cosa, como fuerzas centrífugas y centrípetas de un sistema en equilibrio» (*Radiografía*, p. 346). Las fuerzas centrípetas y centrífugas son las verdaderas fuerzas cósmicas que mantienen el equilibrio de nuestro planeta. La fuerza centrífuga tiende a aislar los cuerpos del centro de rotación y se debe a la inercia. La fuerza centrípeta atrae los cuerpos al centro de rotación.

Relacionando el concepto de la polaridad e interacción entre las fuerzas estáticas y dinámicas a sus estudios de la historia argentina, Martínez Estrada ha encontrado que las siguientes palabras son sinónimas: «Barbarie, campo y colonia» y «Civilización, ciudad y república» (*Invariantes*, p. 15). La barbarie tiene el sentido de ser estática y fija porque, según Martínez Estrada, de la civilización española «espiritualmente heredamos una cultura que permanecía estacionaria y que carecía de poder íntimo para evolucionar con intrepidez en el movimiento general de la época hacia formas civiles complejas» (*Radiografía*, p. 76), y de acuerdo con las leyes de la física, es regresiva por ser inerte, mientras que la civilización es una fuerza dinámica de cambio. En *Diferencias y semejanzas* las fuerzas toman la forma de la *libertad* y la *esclavitud*, y especifica Martínez Estrada que «ambas líneas arrancan de la colonia y puede seguírselas en su desarrollo hasta nuestros días» (p. 190). En su *Sarmiento*, Martínez Estrada las denomina historia *revolucionaria* e historia *colonial:* «Hay dos tradiciones, como hay dos historias, la revolucionaria y la colonial, y si

alguna se prolonga en continuidad, es ésta, la que denunciaron los desterrados, hoy otra vez los proscritos en todo documento oficial, en las escuelas y en la conciencia del pueblo» (p. 141). Pero la polaridad entre estas fuerzas no se hizo patente hasta las guerras de Independencia, siendo el año 1812 la «fecha de la dicotomía de las fuerzas históricas argentinas» *(Sarmiento,* p. 60). En este caso, para Martínez Estrada, «dicotomía significa no rivalidad, sino avenimiento de dos facciones que perviven con la misma fuerza lógica y con la misma fuerza natural de hechos históricos auténticos» *(Sarmiento,* página 55).

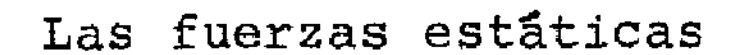
Extiende Martínez Estrada su esquema de las fuerzas estáticas y dinámicas a los presidentes argentinos: «Es evidente el paralelismo Rosas-Yrigoyen-Perón, y por otro rumbo, el de los gobernantes que continúan la línea de Rivadavia-Roca-Sáenz Peña» *(Diferencias y semejanzas,* p. 494). La línea de lo inerte, lo estático, la *barbarie,* es la de Rosas, mientras la del cambio dinámico, la *civilización,* pertenece a Rivadavia. Además, Martínez Estrada ha trazado la línea de lo estático hasta su formación en el molde. Caracteriza a Rosas como «un capítulo de la historia argentina readaptada a los planes de la colonia sin España» *(Sarmiento,* p. 57). De la presidencia de Yrigoyen escribe: «Nadie ha encarnado mejor que Yrigoyen la voluntad de la masa anónima, pero el irigoyenismo era anterior y superior a él *(Radiografía,* p. 24). Y de Perón y los representantes anteriores de la inercia dice: «Su antecedente histórico e ideológico es el irigoyenismo» (7). Según Martínez Estrada, Perón se dio cuenta, como los otros de esta línea, de la existencia de la fuerza de la inercia, la *barbarie,* como motor de la Historia, y se la aprovechó: «Perón organizó, reclutó y reglamentó los elementos retrógrados permanentes de nuestra historia, las fuerzas inertes reincidentes que he denominado residuos sociales e invariantes históricos» *(¿Qué es esto?,* p. 23).

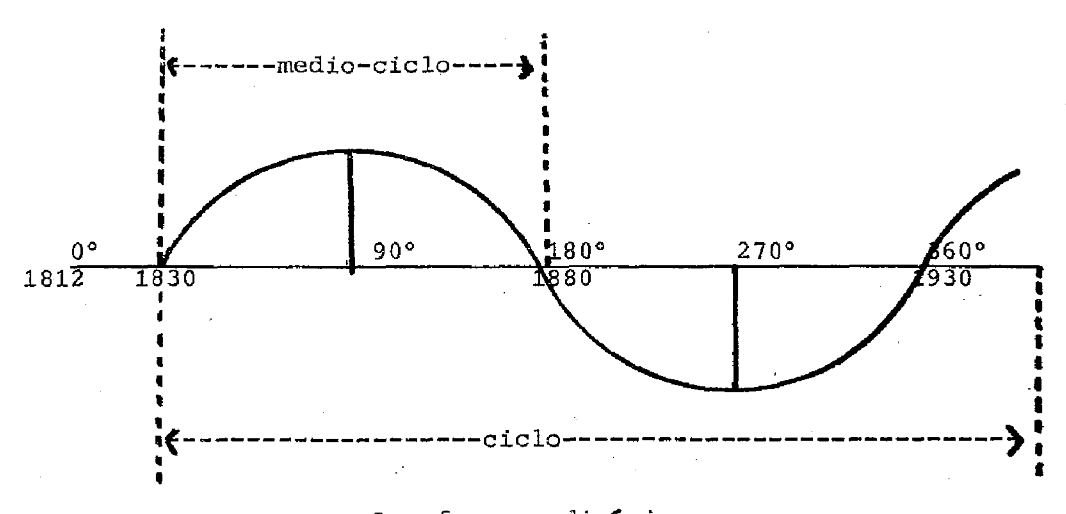
La reaparición o reencarnación de los varios tipos sociales, como el caudillo, el gaucho malo y los otros tipos de gauchos descritos por Sarmiento, concluye un ciclo en este sistema matemáticamente perfecto de corrientes alternas. Dentro de este sistema es posible discernir los períodos críticos básicos. Los períodos de alternación entre los mediociclos de lo estático y lo dinámico pueden deducirse de las fechas principales dadas por Martínez Estrada: 1) 1812, la bifurcación de las líneas de la Historia; 2) 1826-1827, la presidencia de Rivadavia; 3) 1829-1852, el régimen de Rosas; 4) 1880, el gobierno de Roca;

(7) *¿Qué es esto?* (Buenos Aires, Editorial Lautaro, 1956), p. 103. Todas las páginas dadas en paréntesis se refieren a esta edición, en adelante citada como *¿Qué es esto?*

5) 1910, la presidencia de Sáenz Peña; 6) 1928, Yrigoyen, y 7) 1946, el gobierno de Perón. Otras fechas dentro de estos períodos críticos son 1830, 1880 y 1930. El flujo fundamental de la Historia en el mundo de Martínez Estrada se basa en un ciclo de cien años de alternación entre los polos de lo estático y lo dinámico. La fecha de 1830, dada por Martínez Estrada, marca una etapa temprana en la trayectoria del gobierno de Rosas. El año 1930 es un período crítico en el de Yrigoyen. El ciclo principal del tiempo en el mundo de Martínez Estrada se basa en la repetición de acontecimientos a intervalos de cien años, divididos en dos mediociclos de cincuenta años. Tal concepto de la alternación del tiempo entre la polaridad de las fuerzas estáticas y dinámicas de la Historia proporciona una valiosa introducción a la naturaleza del tiempo cíclico.

El tiempo cíclico en el mundo de Martínez Estrada se proyecta a base de la polaridad entre lo estático y lo dinámico. El término *ciclo*, aplicado a la alternación del tiempo entre el influjo de los dos polos, es una medida. El tiempo en este sistema, como las corrientes alternas en la electricidad, completa un movimiento de trescientos sesenta grados, empezando con cero y volviendo a cero antes de empezar otro ciclo de alternación. En el mundo de Martínez Estrada el tiempo se sujeta a la alternación en el año 1812 o cero. De este punto su trayectoria pulsará hacia el polo de lo estático —en una construcción ideal, a los noventa grados— y de allí inclinarse hacia una línea neutral —en la construcción ideal, a los ciento ochenta grados—. De este punto pulsará hacia el influjo del polo de lo dinámico —en un sistema perfecto, a los doscientos setenta grados— y volver otra vez a cero a los trescientos sesenta grados, de esta manera terminando el ciclo:





(El concepto del tiempo)

Así, *ciclo,* en la terminología del tiempo cíclico, es una medida de la cantidad del tiempo que se necesita para la pulsación de cero hacia el polo de las fuerzas estáticas, la inclinación hacia el polo de las fuerzas dinámicas y la vuelta a cero antes de iniciar otro ciclo completo de alternación. Los mediociclos marcan la medida del influjo de los polos. Este es el tiempo cíclico en su forma esencial.

En la *Radiografía,* Martínez Estrada proporciona una clave al ciclo principal: «1830 es un momento en la disolución de un orden imperante por *inercia* (subrayamos) y la exhumación de un cuerpo y un alma inmortales; 1930 también» (p. 171). Empero, 1880 «aparecerá como una etapa, en un hervor de sangre nueva» *(Radiografía,* página 172). Estas fechas imponen los límites para el ciclo de alternación entre las fuerzas estáticas y dinámicas y establecen un ciclo principal de cien años.

Un análisis más detallado de las fechas críticas dadas por Martínez Estrada mostrará un refinamiento adicional del sistema y del concepto del ciclo. Este puede denominarse el ciclo irregular. Empezando con cero en 1812 se principia un ciclo irregular con Rivadavia en 1826, donde el tiempo pulsa hacia el polo dinámico. Este movimiento es contrapesado por una pulsación hacia lo estático en 1829, durante el régimen de Rosas. El mediociclo de Rosas termina, según Martínez Estrada, en 1860. El período de 1860 a 1880, fecha del gobierno de Roca, representa un estado de relativo equilibrio entre los polos de lo estático y lo dinámico. Con Roca se destruye el equilibrio y el tiempo fluye hacia un mediociclo de cambio dinámico, influido también por el gobierno de Sáenz Peña en 1910. Sin embargo, como en el caso de toda alternación, la polaridad sufre aquí un revés y el tiempo empieza a pulsar hacia el polo de lo estático otra vez con Yrigoyen y continúa esta línea con Perón, en 1928 y 1948, respectivamente. Estos ciclos interiores del tiempo son entonces un refinamiento del ciclo principal de cien años, al cual Martínez Estrada más tarde añadió los años 1845 y 1945: «La realidad de 1945 era la misma de 1845» *(Sarmiento,* p. 154). Esta extensión permite la continuidad del ciclo de Yrigoyen en Perón.

El concepto de la repetición de los mismos acontecimientos en el tiempo no es nuevo. Según Borges, sus antedentes se hallan en varios filósofos, entre ellos Platón y Nietzsche (8). Tampoco es nueva la alternación de los hechos históricos entre los polos diametralmente opuestos, siendo la escuela Yin-Yang de la cosmología china una de

(8) «El tiempo circular»: *Cuentos de Jorge Luis Borges* (Godfrey Illinois, The Monticello Press, 1958), pp. 13-17.

sus primeras manifestaciones (9). Ni es el concepto de un tiempo cíclico un recurso totalmente particular de Martínez Estrada. También aparece en la obra de Carpentier (10). Lo que es una novedad creadora por parte de Martínez Estrada es la formulación de un mundo matemáticamente perfecto, donde cada parte constitutiva es dependiente en forma y función de la otra: la forma geométrica de los invariantes históricos, los invariantes del molde, la polaridad de la naturaleza estática de los invariantes que tienen sus raíces en el molde y el ciclo del tiempo de la polaridad.

En una antología de su propia obra, Martínez Estrada expresó su deseo de que algún día su obra fuera «leída y juzgada con equidad, ante todo como la producción de un artista y un pensador» (11). Analizando sus ensayos con este criterio se ve que Martínez Estrada es pensador por la profundidad y complejidad de su visión del mundo, y es artista por dar un valor metafísico y un tono artístico a la adaptación de este concepto fundamentalmente científico del mundo a las necesidades filosófico-literarias de su país en un momento crítico del siglo XX.—*JOSEPH A. FEUSTLE, Jr. (Department of Span. and Port. University of Maryland. College Park. MARYLAND, 20742, USA).*

(9) «Yin - Yang School»: *The Encyclopedia of Philosophy* (Nueva York, Macmillan, 1967), II, p. 90.

(10) En el artículo por este mismo autor, «El concepto del tiempo en Alejo Carpentier», *Estudios en torno a la novela hispanoamericana actual,* III (Nueva York, Las Américas Publishing Co., en prensa), se analiza el tiempo cíclico en *El reino de este mundo,* de Carpentier.

(11) *Antología* (México, Fondo de Cultura Económica, 1964), p. 19.

CIRCUNSTANCIA Y LITERATURA ACTUALES DE ILDEFONSO MANUEL GIL

Nos referimos en estas páginas a los tres libros más recientes de Ildefonso Manuel Gil: dos colecciones de poemas: *Los días del hombre* (1) y *De persona a persona* (2), y una colección de cuentos: *Amor y muerte y otras historias* (3). Viene en nuestra ayuda un valioso escrito del autor «Sobre la generación de 1936», ponencia presentada hace cua-

(1) Santander, 1968: *La Isla de los Ratones,* 64 pp.

(2) Santander, 1971: *La Isla de los Ratones,* 66 pp.

(3) Philadelphia, 1971: *Letras de España y de América* (The Center for Curriculum Development, Inc.), 80 pp. Edición, introducción y notas de Rafael Millán.

tro años en un simposio sobre ese tema general, y que estimo fundamental para la comprensión de su obra, tómese ésta en su totalidad o en cualquiera de los diferentes géneros que la surcan: poesía, novela, cuento, crítica literaria. Finalmente, nuestro encuentro personal con Ildefonso Manuel Gil en los Estados Unidos, donde reside desde hace más de diez años, nos ha permitido enriquecer considerablemente nuestra visión de su literatura. Rara vez hemos hallado una unidad tan manifiesta entre la obra literaria y el modo de vida y talante personal de un escritor. Dicho con otras palabras: confluyen en Ildefonso Manuel Gil estas dos cualidades, a las que doy un valor máximo: pertenece Gil a esa clase de escritores que convierten en literatura cuanto tocan y para quienes, en última instancia, la literatura no es tanto un medio de vida como sí, primera y fundamentalmente, un estilo de vida. La dignidad, esa gran dignidad que alienta en su arte literario y en el pensamiento que lo vertebra, es la norma que ha presidido hasta aquí todos los pasos de Ildefonso Manuel Gil en este perro mundo. Vida y literatura: una misma cosa.

1. Escritor de la generación del 36 y profesor en América

El primer libro de Gil, *Borradores*, se publicó en Madrid, con prólogo de Benjamín Jarnés, cuando el autor tenía diecinueve años y era estudiante de Derecho en la Universidad Central. Esto ocurría en 1931. Tres años más tarde funda con Ricardo Gullón la revista *Literatura* y las ediciones de PEN, donde aparecerá el segundo libro de poemas: *La voz cálida* (1934). Después, de pronto, estalla la guerra civil.

La guerra «fue el torcedor de nuestra generación literaria» (4). Hasta 1943 el autor no vuelve a publicar. Años difíciles los de la inmediata posguerra, experiencia límite y decisiva. El autor lo ha recordado en poemas recientes. Así, por ejemplo, en el titulado «A Ricardo Gullón» (5), leemos: «Cuando pensé morir y no sabía / en la patria partida por el odio / cuál era su destino, confiaba / que sobrevivirías, del olvido / me salvaba en tu nombre consolándome / aunque yo iba a morir y ni siquiera / con una piedra encima con mi nombre. / Tiempo adelante un día tú dirías, / una tarde cualquiera, de repente, / «Manolo era mi amigo, un hombre bueno»; / hablarías de mí para los otros, / haciéndome vivir en tus palabras. / ¡Qué soledad tan honda y tan poblada, qué profundo misterio el de los días / del hombre...»

(4) Ildefonso Manuel Gil: «Sobre la Generación de 1936», *Symposium* (Syracuse), XXII, núm. 2, 1968, p. 109.
(5) En *De persona a persona*, pp. 51-54.

O bien el poema titulado «A vosotros», en el mismo libro «Estas palabras mías que empezaron a andar sin yo / saberlo / hace treinta y cuatro años cuando juntos / hicimos la antesala de la muerte / y estuvieron andando en el estrépito de cañones y / músicas triunfales, / hurtándose a exquisitas vigilancias y anatemas / feroces / a la debilidad y al desaliento de tan gastados días, / os las devuelvo ahora, / las desando, / pronunciando en voz alta vuestros nombres / que desde lejanías de espacio y tiempo vuelven a / aquel instante mismo / y estoy junto a vosotros aguardando la lista, / qué guijarro tan hondo cayendo en el silencio cada / nombre...» (6).

Tras sucesivas conmutaciones, Ildefonso Manuel Gil recobra la libertad y reanuda su actividad literaria, que se proyectará a través de diversos géneros. Poesía: *Poemas de dolor antiguo* (1945), *Homenaje a Goya* (1946), *El corazón en los labios* (1947), *El tiempo recobrado* (1950), *El incurable* (1957)... Novela: *La moneda en el suelo* (Premio Internacional de Primera Novela 1950, publicada al año siguiente), *Juan Pedro, el dallador* (1953) y *Pueblonuevo* (1960). Trabajos de crítica literaria: *Historia de las Literaturas extranjeras* (1943), *Poesía y dolor* (1944), *Ensayos sobre poesía portuguesa* (1948), además de varias ediciones críticas, como las de *Rimas y leyendas* y *Don Gil de las calzas verdes,* y de muy frecuentes colaboraciones en revistas: *Cuadernos Hispanoamericanos, Insula, La Torre, Revista de Occidente,* etc. Es el propio escritor quien nos ofrece las coordenadas en que se inserta todo este quehacer literario, tan diverso, y ello en el mencionado texto sobre la generación del 36, a la que define como «la más terriblemente marcada por la guerra civil, la que más ha sentido en su propio destino el problema español» (p. 108). Vale la pena que destaquemos algunos fragmentos muy significativos, estupendo prólogo a la lectura de los libros de Gil y de tantos otros escritores de su edad:

> Estuvimos dedicados a preservar valores culturales que (...) estaban amenazados. Conseguimos impedir que el vacío ideológico (...) fuera completo: hicimos que nombres como el de Unamuno, Antonio Machado, Ortega, García Lorca, Miguel Hernández, así como el de otros escritores entonces en el exilio, emergieran desde el fondo de la condenación oficial hasta el conocimiento de los jóvenes. Sobre la tierra asolada fuimos dejando caer otra vez las semillas... (pp. 109-110).
>
> En los años de posguerra se habló mucho de las dos españas, la vencedora y la del exilio. Pero la historia tendrá que hablar también de una tercera España: la del silencio. Es decir, la que había sido reducida al silencio y hubo de salir de él a fuerza de abnegación, y no sin dejarse jirones de dignidad, a cambio de poder cumplir su

(6) *Ibíd.*, pp. 56-57.

misión de continuidad cultural y de abrir cauces a la convivencia (página 110).

Los escritores de la Generación de 1936 nos justificaremos si somos fieles a nuestra condición de testigos excepcionales, así como a nuestra voluntad conciliatoria: convivencia en la dignidad y en la libertad (p. 110).

En vez de aplicar la duda metódica, aplicábamos la fe metódica: creer y hacer creer en unos valores básicos sobre los que podría hacerse más tarde, paso a paso, la reconstrucción de un español no aniquilado por la vergüenza ni descerebrado por la propaganda... (p. 110).

Creo que casi todos los escritores de la Generación de 1936 estamos decididos a escribir cara a la verdad, fuera del odio y dentro de la justicia. La guerra civil, como tema de nuestros escritos, apenas ha empezado su camino (pp. 110-111).

Pocas veces se habrá expresado tan bien el gran dilema que hubo de afrontar esta generación, y la respuesta que algunos miembros de ella eligieron frente a un entorno hostil.

Pero nuestro escritor ha tenido que vivir todavía una segunda y dolorosa experiencia histórica: el éxodo intelectual de los últimos quince, veinte años. Exodo de profesores, de investigadores, de técnicos, de buenos especialistas en el orden que fuere, a quienes la sociedad española, desde sus rígidos esquemas, desde sus estructuras inmóviles, ha sido incapaz de ofrecer las adecuadas condiciones para que desarrollaran aquí su trabajo, que tan fecundo habría sido en una línea de evolución y de progreso. Exodo —también— de quienes se han negado a tanto *pasteleo*, a tanto *dorar la píldora*, o como ahora se dice: a tanto *jugar al billar para sí*. En contraste con las declaraciones y los gestos triunfalistas de última hora, Ildefonso Manuel Gil ha escrito media docena de poemas que valen por todo un documento histórico, precisamente porque el poeta, una vez más, se sitúa en una perspectiva de servicio a la verdad y a la conciliación.

En la actualidad, Gil es profesor en el *Graduate Center de la City University of New York* y en *The Brooklyn College*, de la misma Universidad. Le he visto en el Graduate Center, con Joaquín Casalduero y Emilio González López; como he visto también a Lloréns, a Torrente Ballester, etc. Ellos y muchos más (Castro, Montesinos, Ayala, Gullón, Blanco Aguinaga, Sobejano...), por no hablar de quienes ya murieron (como Pedro Salinas o Antonio Rodríguez Moñino, cuyo recuerdo está tan vivo en quienes han sido sus discípulos norteamericanos) habrían ejercido un fecundo magisterio literario en y desde la Universidad española, si la Universidad española, en lo concerniente a la enseñanza de la literatura, hubiera vivido mínimamente alerta. Tal vez la ausencia de ese magisterio (y no obstante esas pocas ex-

cepciones que, desde luego, hacen al caso) pueda explicar en buena medida el desconcierto y la confusión de nuestros medios literarios, los niveles en que se mueven tantos críticos, tantos asesores de casas editoriales, tantos jurados y tantos antólogos de pacotilla, como también lo escaso y precario del público lector en España (7), pese a que las Facultades de Filosofía y Letras hayan arrojado, a lo largo de treinta años, tan alto porcentaje de alumnos.

He visto a Gil, decía, en el *Graduate Center*. Le he espiado mientras impartía una clase. El aula era pequeña. Había unos quince o veinte alumnos a lo sumo, todos sentados en círculo. A través de la puerta entreabierta he percibido un clima de cordialidad y de espontaneidad que aquí resultaría inusitado. Pienso que sólo en ese clima es posible la enseñanza y el aprendizaje —auténticos— de la literatura. He visto a Gil después, recibiendo en su despacho, uno a uno, a varios estudiantes. Dudas, problemas, cambios de impresiones. Gil no es un profesor lejano y distante a sus alumnos, sino muy próximo a ellos, y ellos le tienen una verdadera estima: se nota en seguida. Ahora Gil está dirigiendo una tesis doctoral sobre Galdós, que promete ser muy esclarecedora, y parece tan interesado y preocupado por ella como si se tratara de un libro propio.

Por último, he visto al escritor y profesor en su casa de Somerset, en Nueva Jersey. Es una casa típicamente norteamericana: un chalet con garaje, jardín y piscina. En el segundo piso tiene el despacho. Libros, papeles, cuadros, fotos de familiares y fotos de escritores y de amigos. En la tranquilidad y el silencio de este apartado lugar de Somerset, Gil prepara cuidadosamente sus clases y escribe, escribe intensamente. Veamos qué cosas.

2. Unidad de un universo poético

Los 23 poemas que contiene *Los días del hombre* se agrupan en cuatro apartados: «Las Graveras», «Cancionero de Somerset», «Destierros» y otro más, que presta título al volumen. La temática es varia, predominando el *tema de España*. Hay poemas de crítica social —los nueve que integran el apartado «Graveras»—, en los que el autor trata de un hecho real: la muerte de una familia, a causa de un corrimiento de tierras, en las cuevas del suburbio zaragozano. «Todos somos cul-

(7) La difusión y acogida que han tenido los libros Radio-TV es fenómeno que no contradice esta afirmación, pues se trata, más que de un público lector, de un público consumista: ha adquirido estos libros como podría haber adquirido cualquier otro producto anunciado en la pantalla de su televisor. El verdadero público lector es distinto; ante todo, porque *elige* sus lecturas.

pables», nos dirá el autor, y concluirá abatido: «Tanto dolor creado por el hombre, / tantos ojos llorando penas tantas, / tanta vergüenza anclada en la costumbre / y tanta soledad sin esperanza.» En «Los días del hombre» —cinco poemas— hay una interesante fusión de temas diferentes: la primavera, viejo motivo poético, cobra un acento original en los poemas 1 y 3; en este último leemos: «En esta primavera, siglo veinte / año cincuenta y nueve, se han fundido / todas las estaciones de mi vida, / la unidad de mi tiempo...» Este concepto de «unidad de tiempo» volverá a repetirse en otros poemas, en este libro o en *De persona a persona*. El sentimiento del tiempo, en sus varias dimensiones, es permanente y hasta obsesivo en la poesía de Gil (recordemos, por ejemplo, el título de un libro poético anterior: *El tiempo recobrado*). Ilustran esas varias dimensiones los poemas números 2 —en que la memoria del poeta rehace una tarde de diciembre de 1953, en casa de Leopoldo Panero—, 4 —en que el ansia de eternidad, muy a la manera unamuniana, lleva al autor a encararse con «el silencio de Dios»— y 5, en que el tiempo es historia: la crisis de Cuba en 1962, la eventualidad de un conflicto armado a escala mundial, que hace exclamar a Gil: «Después de perdonar a nuestros padres, / pediremos perdón a nuestros hijos: / les hemos dado un mundo / mucho peor que aquel que recibimos.» Y también: «... decir mañana / es un temblor de adiós despavorido.»

Los poemas de «Cancionero de Somerset» parten de la experiencia del autor en los Estados Unidos. La vida familiar —poemas 1, 3 y 4— aparece recreada en términos de conmovedora humanidad; la idea del tiempo —«la unidad de tiempo que es mi vida»— reaparece en el 4, y en el 2 reencontramos el tema de España: «En este silencio sueño / la algarabía de España.» Es un sueño y una queja: «Dolor de ser y no estar / en la única tierra amada.»

Los cinco poemas de «Destierros» desarrollan el tema de España a partir de esta idea central: el español desgajado, «trasterrado» (diríamos, con Max Aub) de su patria. La «unidad de tiempo», que hemos advertido como sentimiento de la propia vida individual del poeta, aparece ahora como un sentimiento trágico, intrahistórico, de España. En «Primer destierro» —comienzos del siglo XVI—, leemos: «¿Serás, España, patria de mis padres, / sólo el bello sonar de unas palabras / vacías en la calle y que se llenan / de dulce gravedad dentro de casa?» Y concluirá con rabia y melancolía: «Los llantos del destierro abren caminos / que desde el mundo entero van a España.» En «Segundo destierro» —1830— prosigue el tema, al principio en un tono similar: «¿Habrás de ser, España, solamente / la patria del recuerdo?», para,

inmediatamente, avanzar hacia un depurado lirismo: «Mas todo se hace hermoso en el recuerdo, / un paisaje entrevisto, una calleja, / una mano tendida, una mirada...» Finalmente, «Tercer destierro», que consta de tres poemas, es ya la partida del escritor a América: «Me espera en la otra orilla / del mar un vivir nuevo.» Hay una reflexión subjetiva que muy pronto enlazará con una problemática general: «¿Voy por mi libertad? Voy a buscarme / pues ando tan ajeno / que he de desentrañarme y desterrarme / para poner en limpio el sentimiento.» El poema siguiente, uno de los mejores, manifiesta el sentir contradictorio del poeta entre su nueva situación y la España que vive en su recuerdo. Merece la pena reproducirlo en parte:

Los bosques de New Jersey en otoño
son de púrpura y oro, llamaradas
surgidas de los grises y los verdes
bajo una tierna luz adormecida.
(...)
En los bosques dorados, verdirrojos,
de New Jersey, el viento
tiene la misma libertad que el homre.
El cierzo de mis campos,
el duro viento de mi tierra ibera,
grita su libertad inútilmente.
(...)
Miro hacia el mar... En su lejana orilla,
España espera, espera, mientras caen
sus hojas otra vez, amarillentas.

El último poema prolonga el tema en esa fusión de queja y melancolía, que ya nos habían anunciado los poemas iniciales de este apartado: «A la orilla del mar, soñando a España / la veo en mí adentrarse y ser más mía, / purificada y alta en el recuerdo.» Todos estos poemas finales, escritos en y desde la lejanía americana, son lo mejor del libro y tal vez lo mejor de la más reciente literatura de Gil.

De persona a persona es una colección de 21 poemas. Estos, en conjunto, extienden una gran diversidad temática, pero siempre dentro de una unidad muy poderosa. El concepto de *unidad de tiempo* no sólo reaparece en este libro, sino que se enriquece considerablemente. Desde su sensibilidad poética, el autor reduce a un universo peculiar materias tan heterogéneas como son, por ejemplo, la literatura contemporánea, la vida española de este tiempo y, en fin, su propia vida civil y familiar, todo ello a través de una gran ductilidad expresiva, de un tono coloquial; los poemas, especialmente los de la segunda parte, son cartas, envíos poéticos a personas concretas. escritores, amigos, familiares.

La primera parte comienza con un poema «A Cervantes», y con estos versos: «Tú ya sabías del dolor oscuro / del hombre encarcelado...», para seguir después: «¿Es la patria esta pena que redime / y nos crece dulcísima en el pecho...», y más tarde: «No te asusta ya, porque conoces / el prodigioso amor de la palabra...» Viene a continuación un poema «A Rubén Darío», a quien el autor define como «envidioso del árbol y la piedra»; y otros tantos a Valle-Inclán (en sus mismas palabras), a Antonio Machado, a Leopoldo Panero, a *Azorín,* a León Felipe y, con ruptura que es sólo aparente (luego indicaremos por qué), un poema final titulado: «Al soldado desconocido». Hemos de señalar en seguida que estos poemas traslucen un sentimiento —y no sólo una interpretación— de la literatura. Los mundos literarios que estos poemas rehacen y transforman, en un proceso de apropiación subjetiva, se presentan ante el lector como un ejemplo de que la literatura es, primera y esencialmente, algo que nos ayuda a vivir y a convivir, a comprender el mundo que nos rodea y a actuar en él. Este proceso de apropiación se manifiesta de maneras diferentes; por ejemplo, a través de un ejercicio estilístico similar, y en este aspecto destacan algunos versos de «A Antonio Machado (de Segovia a Colliure)»:

Esa luz, por estas calles
hablaba con don Antonio
palabras que nadie sabe.

O bien estos otros, con los que se cierra la composición:

Se fue a morir junto al mar...
¡Tristeza de los caminos
que no se vuelven a andar!

Pero, más frecuentemente, el autor se mueve en su propio estilo, siempre en busca de la verdad secreta, radical, de cada escritor. «El huerto de fray Luis sintió tu paso / bajo su paz del monte en la ladera, / su amorosa tristeza Garcilaso / volvió a cantar del Tajo en la Ribera», leemos, por ejemplo, en el poema «A *Azorín*». Y en el dedicado a León Felipe: «... sus iracundos gritos de profeta / clamando en el recuerdo, / las palabras más puras de veintitantos años españoles, / hermosísima España del destierro». De todos estos poemas se desprende una conciencia trágica de la existencia, iluminada a través de la literatura, que converge en el poema final, «Al soldado desconocido», en el que el autor encuentra la imagen que sintetiza un mundo de dolor y de catástrofe, el mundo que ha conocido, nuestro mundo actual. Una idea central, que refuerza la unidad de esta varia

lección poética, es la antinomia vida-muerte, antinomia que se halla también en algunos poemas de la segunda parte del libro.

En esta segunda parte, los poemas se dirigen a Gabriel Celaya, Luis Rosales, Ramón de Garciasol, *La Chunga,* José Manuel Blecua, Antonio Mingote, José Antonio Maravall, Francisco Ayala y Ricardo Gullón, como asimismo a los antiguos compañeros de cárcel, a la esposa y a los hijos. En contraste con la parte anterior, esta segunda adquiere una tonalidad más confidencial, más íntima y subjetiva. El autor reconstruye episodios de un tiempo ya lejano: una estancia en Játiva, con Maravall; un día con Gullón en el Madrid de 1931; o, en fechas más próximas, pero bajo el continuado recuerdo de un pasado imposible de olvidar, una tarde con Mingote, en Teruel, etc. Destaca el poema «A la *Chunga*», cuya composición tiene una gran intensidad rítmica, y los dedicados a Pilar —la esposa— y a los hijos; este último, en una línea similar al que, sobre igual motivo, hemos encontrado en *Los días del hombre.* Se reavivan aquí, asimismo, otros muchos temas centrales, en particular el sentir trágico de la vida española. Por último, es de advertir que tanto esta segunda parte como la anterior aparecen conectadas a menudo por una relación secreta, subterránea; un ejemplo al azar: el poema dedicado a Cervantes y el dedicado a los antiguos compañeros de cárcel. Finalmente, es oportuno insistir en cómo esta diversidad temática aparece inscrita en una férrea unidad: la «unidad de tiempo que es mi vida», por decirlo una vez más con palabras del propio autor, y siempre sobre la base de que el concepto *tiempo* se nos presenta en sus múltiples connotaciones.

En ambos libros, *Los días del hombre* y *De persona a persona,* el autor opta casi siempre por el verso libre, si bien no faltan en las dos colecciones algunos sonetos y poemas de rima y metro diversos Una poderosa vibración humana, un sentimiento de melancolía, una imagen del hombre como totalidad y como angustiado existir, una conciencia trágica de España (de clara raíz noventayochista), una secreta esperanza y un fuerte sentido ético de lo humano son las características del ámbito de estos poemas, de ágil y bien trazada composición.

3. Nueve historias, una sola historia

No vamos a enfrentarnos con una temática muy distinta al considerar ahora la colección de cuentos que ha publicado Gil bajo el título: *Amor y muerte, y otras historias;* si bien, al margen de la ori-

ginalidad de estos relatos, resulta interesante comparar afinidades y diferencias a partir de las exigencias expresivas de uno y otro género literarios. El libro consta de nueve cuentos, que examinaremos brevemente. Pero vamos a proceder antes a una sumaria clasificación, distinta —por razones prácticas— de los apartados que da el autor. Así, tenemos en primer lugar los cuentos: «Amor y muerte», «La muerte no pasa tarjeta» y «Labor de punto», todos los cuales precipitan una imagen de la realidad española, entrevista desde un poderoso criticismo y una fuerte preocupación social, que, por lo demás, no excluye la problemática netamente individual de los personajes. En segundo lugar, los titulados: «Ultimas luces» y «Los asesinos iban al Tedéum», ambos directamente referidos a la guerra, y, por último, «*Gate* 13», «La mujer de la *luncheonette*», «Caminos...» y «Las viejas», escritos bajo el impacto de la experiencia americana.

«Amor y muerte» es un cuento de hondo patetismo. Narra el suicidio de una joven pareja, Angelines y Juan, quienes sólo así encuentran un modo de responder al mundo hostil que les rodea, la única manera de afirmar su amor y su libertad en y a pesar de ese mundo. El relato está muy bien llevado, alternándose los monólogos de uno y otro personaje, y manteniéndose hasta el último momento la curiosidad del lector acerca de cuál será el desenlace. Pero no hay concesiones sentimentales o ternuristas, la narración asume con plenitud la idea patética que persigue. En «La muerte no pasa tarjeta», el autor imprime al relato ciertos toques tragicómicos, goyescos, que percibiremos también en otros cuentos del libro. Don Edelmiro Perecín López, el protagonista, hombre rico, trepador, seguro de sí y de su poder, a quien los médicos acaban de garantizarle una salud de hierro, encuentra la muerte de un modo fortuito y se diría que como un merecido castigo. «Labor de punto» es un relato, asimismo, con un trasfondo grotesco. Describe la relación insolidaria y el fracaso de un matrimonio burgués, eligiendo como punto de vista el de la mujer. Esperanza Martínez de Achupando, situados los personajes en el horizonte de su vejez. La acción se resuelve —lo que es muy habitual en estos cuentos— en forma de monólogo, mientras Esperanza hace un jersey para el nieto y el marido cabecea a su lado como un pelele.

Tal vez «Ultimas luces» y «Los asesinos iban al Tedéum» son —junto con «Caminos...»— los mejores cuentos del libro. En «Ultimas luces», cuya acción transcurre en una cárcel, reencontramos una idea que ya habíamos visto en un poema del autor, «A vosotros» (en *De persona a persona*). Presenciamos la lectura de los nombres de quienes van a ser ejecutados, un grito patriótico, después el silencio... Todo en

una atmósfera admirablemente creada, con breves pinceladas que dan al relato —muy corto, por lo demás— una fuerte intensidad poética. No hay un protagonista individualizado; todos los personajes son protagonistas en esta historia épica. En «Los asesinos iban al Tedéum», el protagonista es un asesino que, pasados muchos años, encuentra el merecido castigo en la soledad, en el desamor de la hija, horrorizada al conocer el pasado de su padre. Tiene la forma de un monólogo, escrito en primera persona, con frecuentes acciones retrospectivas: episodios fugaces, imágenes de un tiempo que el personaje creía definitivamente pasado, y que, de pronto, adquieren una presencia inesperada en su memoria a resultas de la actitud de la hija.

Los cuentos de la experiencia americana abarcan temas muy heterogéneos, cuyos límites podrían situarse en «Caminos...» y «La mujer del *luncheonette*». El primero de estos relatos es un homenaje muy hermoso a Martín Lutero King, cuyo nombre no se llega a mencionar. Tomando como perspectiva, una vez más, la conciencia de un personaje —un joven negro—, Gil describe una gran concentración ante el cadáver del gran defensor de los derechos civiles. Todo el cuento está escrito en una prosa poemática, y su acción avanza en dos planos: un plano general —la gran multitud que se ha concentrado, los oradores que intervienen en el acto, los cánticos y los himnos— y un plano individual: este joven negro y una muchacha blanca, rubia y ojos azules, a su lado, quienes apenas intercambian unas palabras, una sonrisa y un chicle, pero todo ello dentro de un clima que concede a estos hechos simples una vigorosa significación social y humana. En «La mujer del *luncheonette*» nos encontramos con un profesor español en Estados Unidos, poco ducho todavía en el uso del inglés, conocedor tan sólo de un trayecto en la ciudad, el cual acude todos los días al mismo sitio a tomar café. Allí, la empleada habla y habla con él —o «a él», como nos dice el personaje—, tratándose de un largo monólogo que el protagonista no puede entender. Es un gran cuento. «*Gate* 13» nos da, a través del monólogo de un supersticioso, una visión irónica del mundo contemporáneo, de la futilidad de tantas acciones que ocupan la vida del hombre moderno en una sociedad de tipo consumista. Y, por último, «Las viejas», otro cuento humorístico —bien entendido: un humor negro y acerado—, donde reencontramos esa dimensión goyesca, de pintura gruesa, de chafarrinón, que ya hemos señalado en «La muerte no pasa tarjeta» y «Labor de punto».

La naturaleza de los temas, la variedad de situaciones, de enfoques y de procedimientos, confieren a esta colección de cuentos un evidente interés. En este libro, como en *Los días del hombre* y *De*

persona a persona, Ildefonso Manuel Gil se nos aparece como un testigo de esta época, un testigo y una conciencia clara, fiel a su idea de «escribir cara a la verdad, fuera del odio y dentro de la justicia». Este es el escritor y profesor que he encontrado en el *Graduate Center de la City University of New York* y en su casa silenciosa y tranquila de Somerset, en Nueva Jersey. Y ésta es su actual literatura, una literatura que a todos nos concierne.—*RICARDO DOMENECH (Torrelaguna, 108, Parque de San Juan Bautista. MADRID).*

«EL INFIERNO TAN TEMIDO», DE JUAN C. ONETTI

El universo de Onetti es tan compacto, tan unitario, y su obra tan personal que, en cualquier parte de ella (un cuento, un capítulo de novela), se encuentran la mayoría de los rasgos que configuran su sorprendente mundo novelesco. Analizar este cuento, con título curiosamente tomado de nuestro conocido soneto ascético, equivale a hundirse en la medula del estilo y de las obsesiones de Onetti, casi iba a decir en los infiernos de Onetti.

Este cuento dio título a un volumen editado en Montevideo en 1962. En Buenos Aires había salido el año anterior *El astillero,* mientras que *Juntacadáveres* se publicará, también en Uruguay, dos años más tarde. La fecha de publicación de nuestro cuento está, pues, a medio camino entre las dos novelas más importantes del autor; estamos en los años definitivos para la consolidación de la saga de Santa María, la gran construcción literaria que Onetti había iniciado con *La vida breve.*

Y aquí están, en *El infierno tan temido,* todos los temas centrales de su obra:

a) El hombre como un ser frustrado, derrotado o traicionado. Todos los seres que pueblan el mundo de Onetti son adultos que han visto el fin de sus ilusiones y que, como consecuencia de ello, conocen a fondo la tristeza.

b) Como salida para ella, la tentación y el cumplimiento del suicidio, única solución para estos hombres o mujeres que han esperado demasiado del amor, o que han querido preservar algo de sí mismos (la inocencia de su hija, como hace Risso en el cuento que comen-

tamos, o el recuerdo de la juventud, simbolizado por el jardín en *Tan triste como ella)*, y que al no lograrlo se matan.

c) El odio unido al amor o, de otro modo, la venganza como síntoma de preocupación, de lealtad casi. Como en *La vida breve,* cuando Brausen, obsesionado por el mundo del apartamento vecino, se trasmuta en Arce para conseguir a la Queca. Y después, ¿qué otro remedio le queda para ese algo de amor que existe entre tanta turbiedad, para esa atracción y ese odio, que el asesinato, imaginario o real? De la misma forma, Risso en este cuento que comentamos casi acaba aceptando el envío de las fotografías, la horrible venganza como un síntoma de preocupación y de cariño:

> «Por qué no—llegó a pensar—, por qué no aceptar que las fotografías, su trabajosa preparación, su puntual envío, se originaban en el mismo amor, en la misma capacidad de nostalgia, en la misma congénita lealtad» (1).

d) En la obra de Onetti los héroes—por llamarles algo—no suelen contarse a sí mismos, sino que se sienten observados, analizados, juzgados; frecuentemente, mal entendidos, como le ocurre, en grado sumo, al protagonista de *Los adioses.* Los otros aparecen como testigos, jueces o espías:

> «Cuando Risso se casó con Gracia César nos unimos todos en el silencio, suprimimos los vaticinios pesimistas» (1294).

Por otra parte, hay una completa incomunicación con los demás; lo que *los otros* dicen o hacen llega como de un mundo lejano y, en el fondo, carente de auténtico sentido. Los personajes que a Risso van trayendo las sucesivas cartas se le aparecen como fantasmas, como seres que sólo externamente rozan su mundo íntimo. Por eso la venganza de su mujer es ineficaz, en cuanto se dirige a sus compañeros de trabajo o a su familia más lejana, y sólo se revela como eficaz cuando llega a su hija, única realidad de este mundo fantasmagórico.

e) La inevitabilidad del futuro y lo inútil de todas las decisiones. Casi al final del cuento, Risso decide perdonar la atroz venganza:

> «Había resuelto averiguar la dirección de Gracia, llamarla o irse a vivir con ella» (1305).

---

(1) Juan Carlos Onetti: *Obras completas.* Ed. Aguilar. Méjico, 1970, p. 1303. (Todas las citas restantes remiten a esta edición.)

Pero ello no impide la única, posible solución para esta historia de venganza e incomprensión (2):

> «... ya me había dicho que iba a matarse, y ya me había convencido de que era inútil y también grotesco y otra vez inútil argumentar para salvarlo» (1306).

Hay como un destino prefijado contra el que puede poco la lucha.

También aparecen en este cuento otros temas secundarios, pero no menos importantes dentro de la obra de Onetti: así la inevitable decadencia de la mujer y su congénita maldad o, visto desde otro ángulo, la amenazada pureza (no en el sentido cristiano del término) de las muchachas. Como dice Fernando Aínsa:

> «Cuando Risso opta por la muerte en *El infierno tan temido* cree con ello preservar una imagen ya contaminada de la pureza de una muchacha: su hija. Su esposa, Gracia César, ha acertado *en lo que tenía de veras vulnerable* al enviar a la muchacha unas fotos ignominiosamente obscenas y al romper el sortilegio de la inocencia que Risso, aun gastado y corrompido, quiere preservar de cualquier modo» (3).

Más que de preservar, yo diría que se trata de expiar, de pagar una falta no cometida directamente por él, pero de la que todos —la mujer, la familia, el pueblo, Risso mismo— son culpables.

También es importante el recurso a las fotografías obscenas que la mujer envía a su ex marido —probándole, al mismo tiempo, su odio y su recuerdo—, porque el arte (la imaginación novelesca que crea en *La vida breve* un pueblo y sus habitantes, o también la fotografía en el cuento *El álbum)* es uno de los principales medios que tienen los frustrados personajes de Onetti para liberarse de un mundo hostil.

Y todos estos motivos y recursos aparecen engarzados con la maestría que hace de *El infierno tan temido* un cuento perfecto, casi nos atreveríamos a decir: un paradigma del género. Una de las características principales del cuento, del buen cuento, es la de que nada sobre y la de que todo conspire a provocar el efecto final. Al tener muy poco espacio a su disposición, el cuentista no puede dilapidarlo en fútiles anotaciones o en largas tiradas descriptivas. Hace falta como una accé-

---

(2) *El infierno tan temido* no es otra cosa que la demostración de la increíble lógica de la venganza; bueno, también es otra cosa: una moraleja: o nos comprendemos o nos destruimos, pero totalmente; o bien: vamos a tratar de entendernos a fondo, o la venganza que sobreviene al hecho de no conseguirlo nos destruirá del todo.

FÉLIX GRANDE: «Juan Carlos Onetti y una escenografía de obsesiones». *Cuadernos Hispanoamericanos*, junio 1969, núm. 234, p. 717.

(3) FERNANDO AÍNSA: *Las trampas de Onetti.* Alfa. Montevideo, 1970, p. 102.

sit estilística que es fundamental en el género y que Onetti practica a la perfección (4).

Onetti construye este cuento alternando dos acciones paralelas: el presente, que le trae a Risso, cada día, una foto distinta, más vergonzosa siempre que la anterior, y por un mensajero diferente cada vez, como ampliando (hasta alcanzar el centro vital de la hija) el radio de una venganza sin tregua. Y, por otro lado —explicando los acontecimientos anteriores y justificándolos—, la historia del matrimonio de Risso con una artista que, un día, casi por juego, lo engaña y es apartada por él sin apelación.

Estas dos narraciones paralelas comienzan, en cada uno de sus apartados, con formas semejantes:

a) La primera sigue el hilo ordenado de la llegada de las fotografías, y así comienza cada una de sus partes: «La primera carta, la primera fotografía...», «cuando llegó la segunda fotografía...», «la tercera foto demoró tres semanas...», «la próxima fotografía le llegó...».

b) Mientras que la segunda comienza con precisiones temporales que eslabonan la historia amorosa de Risso y su segunda mujer, Gracia César: «Cuando Risso se casó con Gracia César...», «cuando Gracia conoció a Risso...», «la primera separación a los seis meses del casamiento...».

Y así el apartado final, que comienza de forma distinta y como narrado por otro testigo, se presenta ya como algo llamativo y distinto, punto final que engloba para siempre los dos hilos anteriores, que vienen a confluir en la muerte de Risso.

No hay en la preparación de la historia ni un detalle superfluo ni una descripción de objetos que no sea funcional, que no resalte la horrible grisura de un mundo que carece de sentido o, mejor dicho, que no tiene otro sentido que su acabamiento. Para conocer este presente de venganza (una mujer que envía a su ex marido fotos procaces en donde aparece con hombres distintos, fugazmente entrevistos) Onetti tenía que recordar simultáneamente la historia de la pareja y de su frustración (ella y su vida de artista, la unión vaticinada para el fracaso, el amor fugaz, la conquista de su primera hija, la traición como un juego, la despedida inapelable). El final, apenas aludido (un suicidio provocado por el envío de la foto consabida a la hija que Risso había tenido de su primer matrimonio), es solamente el hecho que recoge y aúna la prehistoria anterior.

---

(4) Recuérdense sobre el tema las interesantes reflexiones de E. A. Poe, o, por citar un ejemplo bien reciente, el artículo de Cortázar «Algunos aspectos del cuento». *Cuadernos Hispanoamericanos,* marzo 1971, núm. 255, pp. 403 y ss.

Y hay además la difícil concentración y depuración del cuento: Onetti no recalca los episodios más tensos, más propicios a la compasión o al llanto. Les quita —convirtiéndolos en dichos oídos al pasar en acontecimientos triviales— ese sabor melodramático que podría tener (y de ninguna manera tiene) un argumento tan propenso a un tono trágico de tango porteño.

A este efecto contribuye también el hecho de que el cuento se narra cuando ya todo ha sucedido, como un comentario o un intento de adivinación. El narrador, o los narradores, no nos dan un esquema inapelable de los hechos, sino posibilidades distintas que el lector puede realizar o suponer como más verídicas:

> «... pensó en el amor (...), o en el deseo, o en el deseo de atenuar...» (1297).

En otras ocasiones el mismo narrador supone acontecimientos o pensamientos que pudieron o no tener lugar.

> «... *es posible* que ella haya entrevisto» (1296).

Incluso en esta especie de *cuento posible* que se va realizando, el protagonista aparece en el trance de crearse su propia novela, de imaginarse su propia vida:

> «... avivando su sufrimiento como si soplara una brasa, apartándolo de sí para verlo mejor e increíble, imaginando actos de amor nunca vividos para ponerse en seguida a recordarlos con desesperada codicia» (1302).

Como ocurre siempre en las obras de Onetti, la realidad tiene varios planos y es difícil decir cuál es el más auténtico, el más real. Podíamos recordar aquí las palabras de Emir Rodríguez Monegal:

> «... la ambigüedad es la clave sobre la que Onetti edifica su testimonio sobre un mundo corrompido por la pérdida de valores morales, de seres que se asfixian y manotean como ahogados para sobrevivir» (5).

Onetti es, en este sentido, un narrador que pertenece plenamente a la literatura de nuestro siglo y, como se ha señalado con frecuencia, el maestro de la mayor parte de los narradores hispanoamericanos actuales. Y lo es, sobre todo, porque sus novelas ya no son relatos realistas, al modo decimonónico; Onetti no imita un mundo dado, sino

(5) Emir Rodríguez Monegal, pról. a las O. C. antes citadas, pp. 29-30.

que crea una realidad, en la que los objetos y los sentimientos, las ideas y las cosas, se mezclan extrañamente. Y así es uno de los rasgos estilísticos más característicos y significativos de Onetti, que encuentra confirmación en el cuento que comentamos, la mezcla de datos físicos con sus repercusiones en la mente del protagonista, con ideaciones que se presentan como surgiendo de una realidad contemplada. Algunos ejemplos pueden ayudar a comprender esto que, a primera vista, podría parecer confuso:

> «... era una foto parda, escasa de luz, en la que *el odio y la sordidez* se acrecentaban en los márgenes sombríos...» (1294).
>
> «El pelo claro, teñido, las arrugas del cuello, la papada que caía redonda y puntiaguda como un pequeño vientre, las *diminutas, excesivas alegrías* que le adornaban las ropas» (1294).
>
> «Adivinó *su soledad* mirándole la barbilla y un botón del chaleco» (1297).

Se produce así una realidad compacta, en la que todo (sentimientos, objetos, paisaje y tiempo) produce como una sensación de grisura, de resignación, de vida pobre y recortada.

Este es uno de los rasgos que da a la prosa de Onetti un tono poético inconfundible. Como también es un rasgo característico de la poesía lírica de nuestro tiempo el hecho de que las metáforas e imágenes se amplifican y hacen reales; o dicho de otro modo, que lo que en principio era recurso expresivo se convierte en dato vivo del personaje:

> «Se sentía ahora, y para siempre, en el diario y en la pensión, como una alimaña en su madriguera, como una bestia que oyera rebotar los tiros de los cazadores en la puerta de su cueva. Sólo podía salvarse de la muerte y de la idea de la muerte forzándose a la quietud y a la ignorancia. Acurrucado, agitaba los bigotes y el morro, las patas...» (1302).

Se trata, a fin de cuentas, de que la actitud del novelista se proyecta sobre los otros personajes y todos, entonces, se pasan la vida imaginando su propia existencia y la de los demás. En este cuento un narrador innominado y un testigo con nombre imaginan lo que Risso siente en cada momento; pero éste, a su vez, tiene que recrear, ante unas fotos obscenas, la historia de odio y de venganza de su ex mujer. Mientras que ésta, ¿no imagina y proyecta su novela en ese planificado envío de recuerdos?

El novelista se refleja en el espejo de los personajes; la imaginación de éstos crea (o destruye) esa ficción que va naciendo, a medida que el cuento va llegando a su fin.

De ahí que Onetti no caiga en la falsedad de crear personajes de una sola pieza, con sentimientos unívocos en cada momento. Otra muestra de su ambigüedad esencial es que los personajes desean o imaginan frecuentemente hechos contradictorios, objetos opuestos; por ello es uno de sus rasgos estilísticos la abundancia de antítesis, de razones o sentimientos opuestos que son presentados como posibles simultáneamente:

«... quería volver a tenerla y odiaba simultáneamente la pena y el asco de todo imaginable reencuentro» (1302).

«Midió su desproporción, se sintió indigno de tanto odio, de tanto amor...» (1296).

«... Sólo tenía ahora, Risso, una lástima irremediable por ella, por él, por todos los amantes que habían amado en el mundo, por *la verdad y el error* de sus creencias, por el *simple* absurdo del amor y por el *complejo* absurdo del amor creado por los hombres» (1298).

Todos estos rasgos dan a la prosa de Onetti una especial tensión expresiva, a la que contribuyen decididamente dos rasgos muy importantes de su estilo: el ritmo de la frase y la adjetivación.

Onetti cuida, como si de un poeta lírico en verso se tratase, el ritmo de la frase, con una gran preferencia por las construcciones ternarias. No es difícil para cualquier lector de sus novelas o cuentor encontrar frases en las que se repiten, por tres veces, complementos que comienzan con la misma preposición, oraciones de relativo, completivas o adverbiales. Ello produce una sensación rítmica que no escapa a cualquiera que lea por primera vez la magnífica prosa de Onetti. Citemos algunos ejemplos (que coloco en forma de verso para mayor claridad) tomados del cuento que comentamos:

«Un sentimiento desconocido
　　que no era ni odio ni dolor,
　　que moriría con él sin nombre,
　　que se emparentaba
　　　　con la injusticia y la fatalidad,
　　　　con el primer miedo del hombre sobre la Tierra,
　　　　con el nihilismo y el principio de la fe» (1295).
«Supo que estaban más allá de su alcance
　　la deliberación,
　　la persistencia,
　　el organizado frenesí
con que amplía la venganza. Midió su desproporción, se sintió indigno
　　de tanto odio,
　　de tanto amor,
　　de tanta voluntad de hacer sufrir» (1296).

(Hay también, como se ve en este último ejemplo, una preocupación rítmica porque los últimos términos de las enumeraciones sean un poco más amplios, gracias a la utilización sabia de un adjetivo o de un nuevo complemento del nombre.)

«Consideró necesario
dejarse resbalar de espaldas
e introducirse en la fotogría.
hacer que
su cabeza,
su corta nariz,
sus grandes ojos impávidos
descendieran desde la nada de más allá de la foto para integrar
la suciedad del mundo,
la torpe, errónea visión fotográfica,
las sátiras del amor
que se había jurado mandar regularmente a Santa María» (1299).
«Con uno y otro estuvo condenada a sentir en las citas
en las plazas,
la rambla,
o el café
la fatiga de los ensayos,
el esfuerzo de adecuación,
la vigilancia de la voz y de las manos» (1295).

Hay, pues, un ritmo ondulante en la andadura sintáctica de la frase, que suele remansarse al final en una construcción más amplia.

Pienso yo que la otra gran peculiaridad estilística de Onetti es la adjetivación; aparece como el resultado de un deseo de exactitud y precisión en el nombrar, que, unido a esa preocupación rítmica antes señalada hace que se sucedan los calificativos y las oraciones de relativo.

A veces se repite un mismo adjetivo, machaconamente, insistentemente:

... la primera carta, la primera fotografía... (1293).
... estaba golpeando la máquina un poco hambriento, un poco enfermo (1293).

Se duplican los adjetivos antepuestos:

... flamante y triste corbata... (1295).
... diminutas, excesivas alegrías... (1294).
... sórdida y calurosa habitación... (1299).
... torpe, errónea visión... (1299).

Pospuestos:

> ... busca resuelta y exclusiva... (1295).
> ... el brillo rojo y alentador... (1296).
> ... la cara hosca y apasionada... (1297).

O ambos a la vez:

> ... sus grandes ojos impávidos... (1299).
> ... el viejo juego alucinante... (1299).

Hay una necesidad expresiva de buscar la calificación exacta para hechos imprecisos que le lleva a utilizar adjetivos sorprendentes («uñas violentas en los dedos rojos») o a ordenar oraciones de relativo en busca de nombre para una realidad a la que no sabe cómo llamarse:

> Un sentimiento desconocido que no era ni odio ni dolor, que moriría con él sin nombre, que se emparentaba con la injusticia y la fatalidad, con el primer miedo del primer hombre sobre la Tierra, con el nihilismo y el principio de la fe (1295).

Todo ello le da al estilo del autor de *Juntacadáveres* un sabor específico e inconfundible. El mismo que tiene su mundo torturado y gris, en una obra que puede presentar como uno de sus valores esenciales una unión íntima entre la ideología y la expresión, entre el sentimiento y el estilo. Por eso no me parece exagerado afirmar que Juan Carlos Onetti todavía no ha alcanzado la fama que merece: que entre *booms* y otros fenómenos propagandísticos y, al mismo tiempo, por haber sido un adelantado de la renovación novelística posterior (como ha mostrado muy bien Monegal), Onetti ha quedado, a veces, como medio oculto, como mito desconocido. Y no como el gran clásico de la novela y el cuento moderno que un día será, que ya es.—*JOSE SANCHEZ REBOREDO (Avda. de América, 9, 1.º LA ESTRADA. Pontevedra).*

RUBEN DARIO Y LA ESPAÑA CATALANA

En diciembre de 1899, Rubén Darío llegó por segunda vez a la madre patria y escribió su primera crónica, «En Barcelona», para *La Nación*, de Buenos Aires. A pesar del poco tiempo que duró su estancia en la ciudad condal, nos proporciona una visión clara y acertada de la actividad social, política e intelectual catalana. Darío dispuso como fuentes de información la observación directa, sus conversaciones con obreros, industriales y artistas, y además los datos suministrados por su amigo el catedrático de la Universidad de Barcelona Antonio Rubió y Lluch. Este le había sido presentado en Madrid por don Marcelino Menéndez Pelayo en 1892. El polígrafo catalán le escribió a Buenos Aires, y producto del intercambio epistolar fueron los artículos aparecidos en *La Nación:* «Literatura griega contemporánea» y «Una nueva traducción de Dante». En el primero hace una semblanza del profesor barcelonés llamándole «el Menéndez Pelayo de Cataluña» (1). Sin embargo, en la crónica fechada en Barcelona no le menciona por su nombre, sino que dice: «He recibido la visita de un catedrático de la Universidad, persona eminente y de sabiduría y consejo» (2).

Darío utiliza una técnica cinematográfica para darnos una serie de imágenes de lo que va pasando rápidamente ante sus ojos. Así, el poeta describe las ramblas y su variado contenido humano para darnos a conocer el alma urbana y ciertos rasgos del carácter de sus habitantes. Una escena en el café Colón le sirve para llamarnos la atención sobre el orgullo de la masa laboriosa, llena de dignidad que produce el trabajo. Y su visita al café Els Quatre Gats le sirve para presentar la imagen de un centro intelectual de vanguardia. Destacan principalmente en su crónica tres aspectos: el social, el político y el literario. La parte más interesante para nuestros propósitos es la que hace referencia al movimiento intelectual del pensamiento moderno o nuevo. En Cataluña, bajo la inspiración de Santiago Rusiñol, se habían empezado a celebrar anualmente, a partir de 1892, las llamadas Festes modernistes, en las que se proclamaba la rebeldía artística, la guerra al filisteo y al lugar común. Estas «Festes» estaban dedicadas a la pintura, música, teatro y, en general, a todas las actividades artísticas, en las que el espíritu nuevo o renovador era tan o más intenso que en literatura. De este pensamiento moderno o nuevo afirma Rubén: «Ha tenido aquí su aparición y su triunfo más que en ningún otro punto de la Península, más que en Madrid mismo y aunque se tache a los

(1) RUBÉN DARÍO: *Obras completas*, IV, p. 703, Aguado, Madrid, 1950.
(2) DARÍO, III, p. 30.

promotores de ese movimiento de industrialistas, catalanistas o egoístas, es el caso que ellos, permaneciendo catalanes, son universales» (3).

Es evidente que, a lo largo de la historia de la cultura española, Cataluña sirve muchas veces de puente de entrada a las influencias europeas. Contribuyó a ello la prosperidad económica e industrial simbolizada por la Exposición Internacional de 1888, celebrada en Barcelona. El corresponsal nota que la ciudad es alegre, «bulliciosa, moderna, quizá un tanto afrancesada, y por lo tanto, graciosa, llena de elegancia» (4). También señala la influencia en las artes gráficas, especialmente en carteles, revistas y libros, a los que considera a la altura de los mejores impresos en otras naciones europeas. No hace mención a la arquitectura moderna catalana, aunque le llama la atención «la curiosa arquitectura —neo-gótica— de la entrada del café Els Quatre Gats», lugar de reunión de la juventud intelectual catalana que seguía las tendencias modernistas en arte y literatura. En su búsqueda infructuosa de Santiago Rusiñol y Pompeyo Gener visitó el café mencionado y asistió a una representación de títeres en una salita en la que se celebraba una exposición de arte, la que estaba compuesta de «carteles, dibujos a pluma, sepia, impresiones, apuntes y cuadros también completos de los jóvenes y nuevos pintores barceloneses, sobresaliendo entre ellos los que llevan el nombre del maestro Rusiñol» (5). Los jóvenes y nuevos pintores que exponían en la salita eran Casas, Nonell, Zuloaga y Pablo Ruiz Picasso, que eran asiduos asistentes a las tertulias del café. El benjamín del grupo, Picasso, había hecho el cartelito «en que Per Romeu anuncia su coin de artista en gótica tipografía de antifonario o de misal antiguo», y que Rubén copia textualmente en catalán en su crónica sin indicarnos su autor. El poeta reconoció la calidad del dibujo.

Darío alaba principalmente la personalidad de Santiago Rusiñol, al hablar de la literatura catalana, como promotor de un movimiento de «arte puro, de generosos ideales, de virtud y excelencia trascendentes» (6). Le atrae la múltiple actividad del polifacético artista y escritor catalán y, sobre todo, su estética: «que es practicar la religión de la Belleza y de la Verdad, creer, cristalizar la aspiración en la obra, dominar al mundo profano, demostrar con la producción propia la fe en un ideal; huir de los apoyos de la crítica oficial tanto como de las camaraderías inconscientes y juntar, en fin, la chispa divina a la nobleza humana del carácter» (7). Menciona a otros escritores cata-

(3) DARÍO, III, p. 35.
(4) *Ibid.*, p. 31.
(5) DARÍO, III, p. 37.
(6) *Ibid.*, p. 36
(7) DARÍO, III, p. 36.

lanes, añadiendo un pequeño comentario sobre su obra o su actualidad, y entre ellos figuran:

Víctor Balaguer «es ya del pasado con su pesado fárrago». Este escritor fue uno de los más destacados valores de la *Renaixença* catalana, pero ya había dejado de escribir y murió antes de acabar el siglo. Posiblemente, conocía las obras del escritor catalán, algunas traducidas al castellano, o bien el artículo que sobre Balaguer había escrito Ricardo Palma (8).

El padre Verdaguer «apenas logra llamar la atención con su último libro de Jesús; vive al reflejo de la Atlántida, al rumor del Canigó» (9). (Aquí Darío hace un juego de palabras con las dos mejores obras poéticas de mosén Jacinto.) Ambos poemas fueron bastante conocidos en Hispanoamérica, ya que su autor navegó como capellán durante años en la ruta americana de la Compañía Trasatlántica.

Angel Guimerá, «el que trabaja al sol de hoy va a Madrid a hacer diplomacia literaria, y los madrileños, que son "malignos", le dicen que conocen su juego y que hay en el autor de *Tierra baja* un regionalista de más de la marca» (10). Se refiere a los viajes de Guimerá a Madrid para asistir a las representaciones de sus tragedias, algunas de las cuales habían sido traducidas por Echegaray. También el dramaturgo catalán era el director de la revista literaria *Renaixença*, órgano principal del movimiento literario del mismo nombre y director del diario *Renaixença*, de carácter regionalista, periódico que fue suspendido varias veces por sus artículos en defensa de la autonomía catalana. Darío conocía parte de la obra dramática de Guimerá, pues la compañía teatral de la actriz María Guerrero había representado varios de sus dramas: *Mar y cielo, María Rosa* y *Tierra baja*, durante su estancia en Buenos Aires, en el invierno de 1897. Precisamente utilizó la magnífica actuación de la actriz en el papel de Marta en *Tierra baja* para su artículo titulado «María Guerrero», publicado en *La Nación* el 12 de junio de 1897.

Rubén había leído a otros poetas catalanes como Juan Luis Estelrich y Apeles Mestres. En una carta de fecha 20 de febrero de 1894, Antonio Rubió y Lluch le comunica que: «He estado a ver a Apeles Mestres para pedirle que le remita sus dos últimos primorosos tomitos de poesías. Enviados por él o por mí, tendrá usted los indicados tomitos» (11). Posiblemente Rubén escribió a Ricardo Palma algún co-

---

(8) «Víctor Balaguer», artículo publicado primeramente en un periódico chileno, y después incorporado a la obra *España*, que Palma imprimió en Buenos Aires y obsequió a Darío.

(9) Darío, III, p. 36.

(10) Darío, III, p. 36.

(11) Dictino Alvarez: *Cartas de Rubén Darío*, Taurus, Madrid, 1963, p. 202.

mentario sobre el poeta y artista catalán, puesto que éste, en la carta de 30 de noviembre de 1894, le escribe: «Yo habría querido que *nuestro amigo* Apeles Mestres fuese el ilustrador de mis tradiciones» (12).

Darío no menciona ni a Narciso Oller ni a Joan Maragall, el mejor poeta catalán de la época, si bien a este último lo nombra después en el artículo sobre el «Modernismo». También en otros artículos de *España contemporánea* hace numerosas alusiones a Cataluña o a sus artistas y escritores, que le sirven para destacar el aspecto dinámico catalán, abierto a las corrientes e influencias europeas en contraste con el quietismo madrileño.

El poeta nicaragüense no podía haber escrito su artículo «En Barcelona» sin haber tenido algunos conocimientos previos de la cultura y literatura catalanas. La primera vez que escribió sobre un autor catalán fue en el periódico *La Epoca,* de Santiago de Chile, el 3 de octubre de 1886, al hacer un comentario crítico sobre la obra de Narciso Oller *La papallona,* traducida al francés por Albert Savine en 1885. En la citada reseña se hace una ligera referencia «al movimiento renovador de la literatura catalana conocido por la *Renaixença* al señalar el progreso de las letras catalanas que están llamadas a iniciar un gran renacimiento. Cabezas privilegiadas inician el gran movimiento, Cataluña tiene a Víctor Balaguer, al presbítero Verdaguer y a otros tantos de alto vuelo» (13).

La afirmación de Darío «acabamos de leer *La papallona,* de Narciso Oller», ha inducido a creer que pudo leer la obra en la lengua original. No nos parece posible puesto que, en la misma reseña vuelve a repetir: «Hemos leído su última obra, *La papallona,* y nos hemos convencido de que, a pesar de las afirmaciones en contrario del prologuista, la obra trasciende a realismo» (14). Manuel Montolíu indica en el estudio crítico a las *Obras completas* de Oller que la traducción francesa de *La papallona* publicada en 1886 estaba encabezada por una carta del caudillo del naturalismo, Emilio Zola, al traductor Albert Savine. La misma afirmación hace el propio Oller en su obra *Memoriès literaries* al contar la historia de su obra *La papallona* y sus traducciones. Así, pues, Rubén, al hacer su reseña, se refería a la traducción francesa de la obra, ya que la edición catalana anterior a 1886 no tenía ningún prólogo. Su escaso conocimiento del catalán está confirmado en la crónica «En Barcelona», donde dice: «Naturalmente, los

(12) Alberto Ghiraldo: *El archivo de Rubén Darío,* Losada, Buenos Aires, 1943, p. 106

(13) Raúl Silva Castro: *Obras desconocidas de Rubén Darío.* Escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros. Prensas de la Universidad de Chile, 1934, p. 73.

(14) *Ibid.*

títeres de Els Quatre Gats hablan en catalán y apenas me pude dar cuenta de lo que se trataba en escena. Era una pieza de argumento local que debe haber sido muy graciosa cuando la gente reía tanto. Yo no pude entender sino que a uno de los personajes le llovían palos, como en Molière» (15).

Hay prueba, sin embargo, de que Darío sabía ya leer el catalán en el invierno de 1906 durante su estancia en Mallorca, en donde disfrutó de la compañía de Rusiñol, Alomar, Alcover y otros escritores y poetas catalanes. En su artículo «El imperial filósofo» de *La isla de oro*, da a entender claramente que leyó a Blanquerna en su lengua original y cita textualmente el versículo 15 del *Llibre d'Amic i Amat* en catalán. Además, la primera prueba indirecta de su conocimiento del catalán la encontramos en una carta del 15 de diciembre de 1911 que su amigo el poeta Alfons Maseras le escribe: «Debe hacer cosa de una semana tuve el gusto de remitirle mi último libro *Contes fatidics*, y me daré por satisfecho si en el caso de que quiera usted darle un vistazo, encuentra usted algunas de sus narraciones aceptables» (16). Darío comentó la obra *Contes fatidics* en la sección «Libros americanos» de la revista *Mundial* de marzo de 1912. También existe otra carta de principios de 1912, en que Maseras le vuelve a pedir que compruebe la traducción al castellano de la poesía catalana de Alcover titulada «L'hoste». Textualmente la carta dice así: «¿Quiere usted que aproveche la ocasión para publicar mi traducción en verso de «El huésped», si es que usted encuentra justa su traducción y *El Mundial* a propósito? Yo no sé si me queda copia de esta versión: Si aprueba usted sírvase remitírmela» (17).

Rubén nos da la prueba definitiva de que llegó a leer el catalán en su artículo sobre Santiago Rusiñol publicado en la revista *Mundial*, que dice así: «O bien, para pensar o sonreír, con razonada tristeza o gentil y filosófico humor, leo algún libro o comedia del autor de *Oracións* y de *El Mistich* en su catalán original, aunque haga algún esfuerzo, por más que Gregorio Martínez Sierra haya realizado la difícil y hermosa tarea de verter al castellano la prosa exquisita de nuestro amigo victorioso» (18).

La segunda visita de Rubén a Barcelona tuvo lugar a principios de diciembre en 1903. Su estancia fue de una semana más o menos, suficiente para proporcionarle los datos necesarios para su crónica «Barcelona», la que incluyó como el primer capítulo del libro *Tierras solares*. Según su artículo, el poeta encuentra un diferente estado de

(15) Darío, III, p. 38.
(16) Dictino Alvarez: *Op. cit.*, p. 197.
(17) *Ibid.*
(18) Darío, II, p. 978.

opinión en la ciudad condal, pues ya existe esperanza de un futuro mejor. Aunque siente que muchas cosas no han cambiado, como la política y los políticos, la tradicional ignorancia de la cultura, el hambre del pueblo, la pereza y la inercia general. Pero tiene fe en los partidarios de la regeneración de España, quienes producirán con entusiasmo el renacer de la nación. Espera mucho de «los buenos apóstoles que dicen la doctrina saludable de la regeneración, del gozo de la existencia; los nuevos escritores de desinterés y de ímpetu; los nuevos poetas que hablan armoniosamente, con sencillez o complicación, según sus almas, lo que sienten, lo que juzgan que deben decir en amor y sinceridad, con desdén del lodo verbal, de la vulgar hazaña del reír injusto» (19). El poeta creyó siempre en la regeneración de España aun en los momentos más pesimistas, después del desastre del 98, como se ve en sus artículos «El crepúsculo de España» y «El triunfo de Calibán». Después de leer la obra de Maeztu *Hacia otra España,* Rubén aceptó la idea, en parte, de que la regeneración económica y cultural de España tenía que basarse en las Provincias Vascongadas y Cataluña. Y así hace en este capítulo varias referencias simultáneas a ambas regiones: «Barcelona, modernísima, hermana en trabajo de la potente Bilbao, afortunadas hormigas ambas que no han mirado nunca con buen mirar a la cortesana cigarra de Castilla» (20).

Destaca el progreso de la ciudad e incorpora a su descripción el paseo de Gracia, uno de los ejes de expansión del ensanche barcelonés, en los primeros años del siglo y que dio a la ciudad un aspecto cosmopolita de gran urbe europea. Hace mención al sindicalismo y a la agitación obrera, que empieza a tener cierto auge, y apunta con clarividencia que ello conducirá «a la ave roja de la anarquía», de la que años más tarde será testigo. Describe a la «joventut catalana» como emprendedora y orgullosa de su pasado y costumbres, pero abierta a las corrientes europeas. Esto le lleva a plantear el problema del catalanismo. El que define como: «El deseo de usufructuar el haber propio, la separación de ese mismo haber para salvarlo de la bancarrota general, el derecho de la hormiga para decir: "¡Baila ahora!" y la voluntad de mandar en su casa» (21). Rubén cree que si el ansia de porvenir ha unido a los obreros catalanes con todos los de la península para conseguir sus fines también, el deseo de vuelo y expansión comenzará a unir a la intelectualidad libre catalana con la libre intelectualidad española; ligados así todos por la solidaridad del pensamiento colaborarán en la misma tarea. Estima conveniente que cada

(19) Darío, III, p. 854.
(20) Darío, III, p. 854.
(21) Darío, III, p. 857.

región tenga y conserve sus peculiaridades y egoísmo altivo, pues esto no es obstáculo para que la conjunción de todos esos egoísmos formen la común grandeza. Con la llegada, cada vez más frecuente, de representantes de las naciones hispanoamericanas, el aumento del tráfico comercial e intelectual, se fomentarán más íntimas relaciones y «la unión mental será mayor cada día que pase, pero cada país conservará su personalidad y su manera de expresión» (22). Y cree que cuando esto ocurra: «Seremos, entonces sí, la más grande España, antes de que avance el yanqui haciendo Panamaes» (23).

Con relación a los escritores catalanes, nombra a Rusiñol, a quien ha conocido en París. «Es la primera vez—dice Rubén—en que la persona no me causó decepción por el artista. Personal e intelectualmente es el mismo» (24). El artista y literato catalán se había tenido que alejar temporalmente de Barcelona a consecuencia del estreno del drama *L'heroe*... Obra que había originado grandes protestas en determinados sectores de la sociedad de la ciudad condal, motivando la suspensión de las representaciones de la misma por la autoridad. Rubén dedica las siguientes líneas al comentario de la obra: «En la pieza hay dura enseñanza popular dicha, si con manera de noble artista, con claridad que pone a la vista de todos una amarga lección de los injustos horrores de la guerra» (25). También habla del próximo estreno de la obra *El mistich,* una de las mejores piezas teatrales de Rusiñol, esbozando sólo su tema general: «El soñador hace así su ofrenda de bien a los oprimidos, ayuda a los de abajo. Como debe hacerlo: desde arriba» (26). A continuación alude a la actividad desplegada por algunos poetas que traducen a la lengua vernácula no sólo a los modernos, sino también a los clásicos, y destaca el auge de ciertas revistas de ideas y de arte que se publican en catalán. Señala como una excepción la actividad del poeta Marquina, que «prefiere vestir de castellano sus ideas» (27).

Finalmente, Rubén sintetiza la imagen de Barcelona como «la que hace oro, labra hierro, cultiva flores y se fecunda a sí misma, entre los montes altos, silenciosos y las inmensas aguas que hablan» (28).

El poeta pasó por Barcelona en su viaje a Mallorca en octubre de 1906 y a su regreso de la isla de oro, en marzo de 1907. Estas breves estancias no se reflejaron en las crónicas que Rubén escribía para *La Nación.*

---

(22) *Ibíd.*, p. 858.
(23) *Ibíd.*
(24) DARÍO, III, p. 855.
(25) *Ibíd.*, p. 856.
(26) *Ibíd.*
(27) DARÍO, III, p. 856.
(28) *Ibíd.*, p. 858.

Por Javier Bueno, cronista oficial de la gira de propaganda organizada por la revista *Mundial,* sabemos que el poeta llegó a Barcelona el 28 de abril de 1912, siendo recibido en la estación por sus amigos: Pompeyo Gener, Rubió y Lluch, Miguel de los Santos Oliver, Eugenio d'Ors y otros. Asimismo nos informa de los actos celebrados en honor del poeta, el banquete de la Casa de América y la velada del Ateneo barcelonés, en la que fue leída la poesía «L'hoste», de Alcover, en catalán. También el cronista narra la visita que Rubén hizo a su amigo Rusiñol en Cau Ferrat, Sitges (29).

El 27 de diciembre de 1913 el poeta volvió a Barcelona de su última visita a Valldemosa, posiblemente con la intención de fijar su residencia en la ciudad condal. Existe una carta del poeta dirigida a Julio Piquet de fecha 5 de enero de 1914 en que exclama: «¡Ah!, si pudiera vivir en esta admirable Barcelona» (30).

En la posdata a su *Autobiografía,* escrita en 1914, Rubén dice:

> De Valldemosa partí un día en el Rey Jaime I que me trajo a la amable ciudad condal. Aquí debía residir, fijar la planta por muchos años, Dios mediante, y en verdad confieso que me es grata en extremo la estancia en esta tierra, «archivo de cortesía», como reza la frase del glorioso manco de Lepanto. Dejé a París, sin un dolor, sin una lágrima. Mis veinte años de París, que yo creía que eran unas manos de hierro que me sujetaban al solar luteciano, dejaron libres mi corazón. Creí llorar y no lloré... Y ya en Barcelona, en la calle Tiziano, número 16, en una torre que tiene jardín y huerto, donde ver flores que alegran la vida y donde las gallinas y los cultivos me invitan a una vida de manso payés, he buscado un refugio grato a mi espíritu (31).

Pero la residencia del poeta en la ciudad condal duró sólo unos meses. A pesar de la buena acogida que le brindó la intelectualidad catalana y sus amigos, no pudo lograr una colaboración fija en los diarios barceloneses con que mejorar sus ingresos. Su fracaso en resolver el apremiante problema económico fue la principal causa que le llevó a emprender el viaje de retorno a América. Rubén abandonó la madre patria el 25 de octubre de 1914 con rumbo a New York, punto inicial de su gira de propaganda por la paz mundial.

Durante sus diversas estancias en Barcelona, Rubén entabló relaciones de amistad con muchos escritores y poetas catalanes. Entre los más destacados figuran: Santiago Rusiñol, Pompeyo Gener, Alfons Maseras, Rubió y Lluch, Carner, D'Ors, Miguel de los Santos Oliver, Rahola y otros. Los más íntimos sin duda fueron Rusiñol, Gener y Maseras.

---

(29) *Mundial,* París, junio 1912.
(30) DARÍO: *Epistolario,* Madrid, 1926, p. 67.
(31) JULIO SAAVEDRA MOLINA: *Poesías y prosas raras de Rubén Darío,* Prensas de la Universidad de Chile, 1938, pp. 184-185.

El poeta nos recuerda a sus amigos barceloneses en la mencionada posdata a su *Autobiografía,* al decir:

> En Barcelona he tenido días gratos y días malos. Aquí he admirado a Miguel de los Santos Oliver, y al poderoso «Xenius». He vuelto a abrazar a mi querido Santiago Rusiñol y al gran Peyus, como familiarmente es llamado Pompeyo Gener. Con todos he evocado y vivido horas de arte de ayer y de hoy. Una de mis primeras visitas fue para el amigo de don Marcelino Menéndez Pelayo y maestro carísimo. He nombrado a Rubió y Lluch. Y he dado la mano agradecido al abundante y digno amigo Rahola. Entre estos amigos que son, junto con aquel glorioso muerto, con aquel poeta de la «vaca ciega» que se llamó Juan Maragall, con esos amigos y recuerdos de amigos catalanes, formo mi torre de mental esparcimiento. Gracias doy a la excelencia catalana por la paz que me ofrece la tierra del inmortal Mosén Cinto (32).

Darío sentía admiración por Rusiñol, aun antes de conocerlo personalmente. Posiblemente había leído el libro *Fiesta modernista del Cau Ferrat,* publicado en Barcelona en 1895. Al frente del volumen figuran las palabras que el poeta catalán pronunció en la «Tercera fiesta modernista», de 1894. El discurso de Rusiñol es un verdadero manifiesto estético, en el que se exaltan principalmente las virtudes del simbolismo, de la poesía, de la belleza y de la fraternidad. Estética que Rubén menciona en la crónica escrita el 1 de enero de 1899 en Barcelona. Ambos escritores se conocieron en París y coincidieron, durante el invierno de 1906 a 1907, en Palma de Mallorca. El poeta siempre demostró simpatía y admiración por su amigo Rusiñol. Citaremos algunas muestras. En el capítulo «Jardines de España», de la obra *La isla de oro,* dice:

> Rusiñol encendió su pipa; y así pudo verse, a través de un velo de sutil humo, su hermosa testa de artista; el mechón gris sobre el marfil de la frente, la mirada llena de la fatiga del ensueño, la sonrisa de buen muchacho... Yo amo estos jardines de España y al jardinero de pluma y pincel que sabe dar alimento y halago a las fantasías... (33).

En la «Epístola a la señora de Lugones»: «En Pollensa ha pintado Santiago Rusiñol / cosas de flor de luz y de seda de sol.» En la novela autobiográfica *Oro de Mallorca* figura el poeta-pintor como Jaime Flor. Asimismo, durante su última estancia en Mallorca, escribió un trabajo sobre Santiago Rusiñol, que fue publicado por la revista *Mundial* de octubre de 1913. En él, Darío demuestra una vez más su afecto

---

(32) Saavedra Molina: *Op. cit.,* p. 185.
(33) Rubén Darío: *La isla de oro,* Santiago de Chile, Editorial Zig Zag, 1938, página 59.

por «el catalán de los jardines con su cabeza gris y su barba de *roi-chevalier*» y del que dice:

> Pinta y escribe, y sabe muchas disciplinas como los artistas del Renacimiento. Y mucha música íntima y mucha poesía encuentra el observador meditativo en su pintura, como mucha sutileza y gracia pictórica en sus prosas, en que el pensador artista deja ver su alma profunda y delicada. Comunicar con Rusiñol es una fiesta para el espíritu (34).

Con motivo del homenaje a Rusiñol, celebrado en Barcelona durante el viaje de propaganda de la *Mundial,* Rubén leyó los siguientes versos:

> *Gloria al buen catalán que hizo la luz sumisa*
> *—jardinero de ideas, jardinero de sol—*
> *¡y al pincel y a la pluma y la barba y la risa*
> *con que nos hace alegre la vida Rusiñol!*

Otro amigo catalán del poeta nicaragüense fue el polifacético Pompeyo Gener, quien colaboró en casi todos los números de la revista *Mundial.* En ella publicó la novela *Capitán Proteo,* dedicada al «genial poeta hispanoamericano Rubén Darío como pequeña prueba de una gran admiración de su amigo afectísimo» (35). Con ocasión de celebrarse un banquete en honor del poeta por el Ateneo Barcelonés, Pompeyo Gener pronunció las siguientes palabras:

> Rubén Darío... es superior a todas las nacionalidades y a todas las razas, es supernacional, es mundial, es una gloria de la especie humana. Y además es inactual; algunos lo llamaron modernista; ¡raquítica calificación! El se extiende a todas las edades, es eternista como todo gran genio... Y precisamente a él le ha reservado la Suerte el unficar coı sus cantos el alma de los pueblos hispanos de ambos continentes (36).

El escritor argentino Arturo Capdevila ha estudiado la influencia de Gener en Rubén, señalando que, a juicio del humanista catalán:

> ...nada había que esperar de la España literaria de fin de siglo, roída... por el gramaticalismo, el retoricismo, el criticonismo y otros que tales... Yo sólo sé que la posición de Darío habrá de ser la misma de Gener. Por el fruto juzgará del árbol. Llamará bueno dentro del modernismo, a lo que haga bien y malo a lo que produzca daño. Me parece que hay más. De Pompeyo Gener le vendrá también a Darío la

(34) Darío: II, p. 975.
(35) Pompeyo Gener: «El capitán Proteo», *Mundial,* noviembre 1911.
(36) Javier Bueno: «El viaje de Mundial», *Mundial,* junio 1912.

otra fórmula segura; ¡la de «Líbrenos Dios de la vulgaridad y del burgués metido a árbitro»!... Creo, sí, que en Rubén Darío influyó de la más saludable manera don Pompeyo Gener, ese humanista perspicuo y perspicaz (37).

Si bien Darío recibió la influencia de algunos escritores catalanes, no hay duda que a su vez influyó en los poetas de habla catalana de principios de siglo: Maseras, Alcover, Mario Verdaguer, Miguel de los Santos Oliver, Carner, Sagarra y otros. Díaz-Plaja nos dice:

Los escritores más jóvenes de Cataluña, como Sagarra y como Eugenio d'Ors, vieron en Darío una figura deslumbradora a pesar de la notoria resistencia en aceptar los modelos procedentes del castellano, que caracterizaba el catalanismo cultural del momento. «Cuando leyó su *Canto a la Argentina* —recuerda en sus *Memorias*— sé que yo no perdí ni una sílaba de sus labios. Nunca —sigo traduciendo del catalán—, ni el mejor actor ni el mejor rapsoda de este mundo han llegado a conmoverme como la recitación de Rubén Darío, tan llena de sombras y de fluideces que parecía que leyese versos desde el fondo del agua. Rubén Darío —concluye— fue aquel que lo trajo todo en un momento en que los poetas de Madrid tenían muy poca cosa» (38).

La admiración de Sagarra continuó a través del tiempo, pues aún en el año 1954 escribe:

I afirmo encara que, des de la mort de Quevedo, ningú no havia treballat el vers castellá amb la malicía i la riquesa de Rubén Darío; i després d'ell ni en originalitat ni en grandesa, no ha sortit un segon que li passi la ma per la cara... perque Rubén Darío és el més gran de tots; el millor de tots (39).

También Xenius expresó su admiración en algunas glosas. Una de ellas, escrita en La Haya en 1912, dice:

Rubén era el más grande lírico viviente de la lengua castellana. Aunque se obstinara en la locura y rechazara el «seny», Rubén superaba a todos los demás, pues no había entonces en los demás divina locura, sino humana vanidad. Si en horas recientes muéstrase en la poesía castellana una renovación, de él proviene. Caso singularísimo, podría decirse, si por acaso florece algún poeta que no tenga a Rubén por maestro (40).

---

(37) ARTURO CAPDEVILA: *Rubén Darío* «un bardo rei», Espasa Calpe, 1946, página 25.

(38) GUILLERMO DÍAZ PLAJA: «Rubén Darío y Santiago Rusiñol», *La Nación*, Buenos Aires, 16 julio 1967.

(39) JOSEP MARÍA DE SAGARRA: *Memories*, Barcelona, Editorial Aedos, 1964, página 484.

(40) EUGENIO D'ORS: *Glosas*, Madrid, Saturnino Calleja, 1920, p. 96.

En otra escrita en 1914, D'Ors construye este epigrama:

> Rubén—le había dicho maese Roméu (porque el huésped era Rubén Darío, el más melodioso poeta que hayan escuchado jamás orejas hispanas)—tú eres un juguete en manos del Señor. Tú eres como un trompo lleno de música. Para oír este tu dulce zumbar, cuando bailas las estrellas se vuelven locas. Si te sientes envuelto el cuello y agarrotado por el dolor, Rubén, ¡no llores! Es el Señor que te da cuerda (41).

Todavía en una glosa para la radio de 1950, D'Ors recuerda el último encuentro con el poeta en Valldemosa, en donde ambos estaban invitados por Juan Sureda, y le define por boca de su doble biógrafo Octavio de Roméu así: «Rubén, criatura de música, trompo divino en las manos del Señor...» (42).

En resumen, el contacto de Rubén con Barcelona y sus conocimientos de la literatura catalana le llevaron a interesarse por sus poetas y a leer sus obras. La pregunta inmediata que surge es: ¿Cómo consideraba Darío la literatura catalana? El mismo respondió a esta cuestión diciendo: «La literatura catalana, por formar parte de la cultura integral ibérica y por los grandes autores que la ilustran, es digna de la atención de los hombres de letras del continente hispanoamericano. La producción literaria, en efecto, es cada día más copiosa y de mayor valor en Cataluña, y vemos muy a menudo que, pasando las fronteras no solamente regionales, sino nacionales, cuenta con mucho en el mercado intelectual del mundo» (43). Con su intuición Darío se adelantó a los trabajos de los investigadores modernos y en particular a los del filólogo Amado Alonso, que probó que el catalán pertenece a la familia lingüística ibero-románica, y su literatura, aunque con características especiales, pertenece al acervo cultural hispánico.

ANDRES R. QUINTIAN. (200 East 71st Apt 6-D. New York City, N. Y. 10021. U. S. A.).

(41) DÍAZ-PLAJA: *Op. cit.*

(42) EUGENIO D'ORS: *La palabra en la onda* (glosas para la radio), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, p. 61.

(43) DARÍO: «Libros hispanoamericanos», *Mundial*, marzo 1912, p. 494.

TORRES-GARCIA, EL GRAN EXTEMPORANEO

Joaquín Torres-García fue uno de los principales creadores del arte actual, o de ese mundo artístico de entre-guerras que, por ser inmediatamente anterior a las últimas novedades, es el que hoy se considera menos significativo y más enteramente periclitado. Es conmovedora la tradicional puerilidad con que los novedosos reaccionan, siempre de la misma manera, contra el período que les precede. Esta novelería por lo inédito o insólito, para la que nada es más antiguo que la novedad anterior, no merecería ser tenida en cuenta si no fuese porque los novedosos de hoy son mucho más frecuentes que en cualquier otro tiempo. El siglo XX se caracteriza por la búsqueda constante de la novedad continua, a tal punto, que la novedad no es lo anormal, sino la norma. Un joven que empieza a escribir, a pintar o a componer música se siente obligado, desde sus comienzos, a expresar algo nuevo, y es precisamente su inevitable balbuceo inicial lo que suele presentársele como la primera novedad, como lo hasta entonces nunca visto ni oído. Alentado por buena parte de la crítica —también obligada a descubrir nuevos talentos y nuevas novedades todas las semanas—, insiste en su desmaña, como si su torpeza fuera una técnica personal y única, y su media lengua, la voz del universo. Por algo es que, desde hace treinta años, ha ido aumentando en proporción geométrica el número de niños que pintan o escriben con buen éxito en el mercado internacional de la cultura. Lo cierto es que, día a día, corremos mayor peligro de que sea nuestra hija o la de nuestro buen vecino de puerta la que, una mañana cualquiera, tenga, al levantarse, la ocurrencia genial de decir: «Bonjour, Tristesse.» ¿Estamos asistiendo a la madurez artística de la infancia o a un infantilismo espiritual del arte?

Esos grandes creadores, a los que nos referíamos al principio, y entre quienes Torres-García ocupa un particularísimo lugar, han contribuido en alguna medida a provocar el desconcierto y la confusión de hoy. Ellos —y con ellos, buena parte de la filosofía, la sociología y la psicología del arte— terminaron de destruir el naturalismo, que ya en los impresionistas y en los posimpresionistas evidenció la gravedad de las viejas heridas secretas que en su mismo terreno le habían infligido Velázquez, Rembrandt y Goya. El destierro definitivo del naturalismo se realizó por dos caminos opuestos: el de la libertad, la fantasía, el delirio, el sueño y el absurdo, representado por el surrealismo, y el del orden, la geometría, la razón y la abstracción, representado por el cubismo y principalmente el neoplasticismo.

Pero todos los extremos se tocan y todos los caminos, aun los opuestos, conducen a Roma; tanto el surrealismo como el neoplasticismo —por no citar sino las tendencias o movimientos más característicos y antagónicos— coincidieron en ver la poesía o el arte como un hecho absoluto; como algo que existe en sí y por sí, y que, por lo mismo, es independiente de las apariencias de la naturaleza y de los principios o reglas del sentido común. Esta sola coincidencia fue y es más importante y fecunda que las múltiples diferencias entre ambas orientaciones. Preparado así el terreno, las consecuencias eran previsibles e inevitables: se estableció la fórmula de lo informal, el formulismo del informalismo; todas las materias, todos los procedimientos fueron experimentados, y se emplearon las texturas, las mixturas, las menudencias, las protuberancias y las excrecencias más diversas. En eso estamos. Paradójicamente, la mayoría de los practicantes del arte y de la literatura se siente obligada a hacer lo que la mayoría no hace y lo que nunca ha sido hecho. Si Torres-García pudiera revivir y visitara las exposiciones de cualesquiera de los nuevos pintores, en cualesquiera de las ciudades más desarrolladas y cultas del mundo, experimentaría un desasosiego y un sentimiento de culpa muy similares a los que experimentó Einstein ante el estallido de la bomba atómica. Sentiría que su concepción del arte había servido para poner a éste en situación tal que podía ser herido en su mismo núcleo. Indudablemente, él contribuyó de una manera fundamental a crear la conciencia de que, *antes* de pintar un cuadro o una pared, *todo* es posible en la superficie que va a ser pintada. La multitud de los que pintan encontró entonces la oportunidad de disfrutar a sus anchas de esa posibilidad infinita, sin darse cuenta que —como siempre— la diferencia entre un gran pintor y un pintor común radica en que, *después* de ejecutado el cuadro, el primero agota las posibilidades esenciales de la pintura, mientras que el segundo, por lo contrario, las deja abiertas e intactas, como si no hubiese pintado. En la obra de aquél *todo* se hizo y ya *nada* queda en ella por hacer; en la de éste, *nada* se ha hecho y *todo* puede hacerse, menos la nonada de esa obra precisamente. Para decirlo con ejemplos: frente a un cuadro de Picasso o de Torres-García, o a un poema de Salvador Espriu o de Dylan Thomas, no podemos pensar que el cuadro o el poema pudieron ser otros que ellos mismos, porque en ellos lo posible se hace inevitable, la probabilidad se convierte en fatalidad y la libertad se transforma en ley. Un gran artista o un gran poeta hace siempre, en algún sentido, lo que se le antoja, pero lo que a él se le ha antojado se revela como lo que se debe hacer.

¿Qué es entonces lo que Torres-García tiene que mostrar o decir a

nuestro tiempo? ¿Puede interesar su pintura a los hombres del presente? Para contestar a estos interrogantes debemos dejar por sentado, en primer lugar, que la mentalidad general y el gusto común de una época dada —por ejemplo, la nuestra— no pueden pretender establecerse en el criterio universal, que juzgue la validez y la permanencia definitivas de una obra del pasado inmediato o lejano. Me parece oportuno citar las sutiles e indiscutibles palabras de Enrique Badosa en un ensayo sobre la *Divina Comedia:* «*Desde luego* —escribe Badosa—, *a mí me parecen ciertas la actualidad y la universalidad del Alighieri, su clasicismo. Como me parece cierta la vigencia de la poesía, por más que, según los hechos externos, se podría afirmar lo contrario. No obstante, al considerar la validez de una obra pretérita, creo que es conveniente un saludable ejercicio de humildad. Más que juzgar la validez de las obras clásicas en función de su modernidad, de su universalidad referida al hoy (...), convendría inquirir si nuestra época es apta para ese juicio. Pues las obras clásicas son más un medio para juzgarnos a nosotros que nuestra época —o cualquiera otra— el único criterio para juzgar las obras clásicas.*» En realidad, el valor de una obra de arte auténtica se mide por una mayoría formada por minorías sucesivas, que se van sumando a través de los tiempos, en tanto que la difusión del común de los *best sellers* se mide por una minoría integrada por una mayoría simultánea, que no deja sucesión ni huella perdurable. En el caso de Torres-García, y dadas las circunstancias, sospecho que será una muy pequeña minoría actual la que aprecie su obra en su justo valor esencial. Para esa minoría escribo, pues, según el Evangelio, hay que enseñar al que ya sabe y hay que dar —en el espíritu— al que ya tiene.

Creo también que, por ahora, la obra de Torres-García será más difícil de ser comprendida que la de cualquiera de los otros maestros de la pintura de nuestro siglo. Acaso porque había en él una sensibilidad moderna y un alma antigua, que buscaba en lo nuevo lo permanente, en lo actual lo inmemorial. Pero para apreciar el alcance y la particular situación de su obra es conveniente señalar algunos puntos principales de su itinerario artístico, dentro del esquematismo a que me obliga la brevedad de estas reflexiones:

Torres-García vivió, desde que empezó a pintar de veras hasta la hora de su muerte, preguntándose, con angustiosa e implacable lucidez, qué cosa era la pintura, y no se cansó nunca de responder a ese interrogante radical, que determinaba su existir. Respondió de muchas maneras, escribiendo y, sobre todo, pintando. Sin embargo, en tanto que sus respuestas escritas formaban teorías, que se sumaban a las soluciones que se han dado a través de los tiempos con relación a los dis-

tintos problemas que plantea la ciencia de la pintura, las respuestas *pintadas* se sumaban a la pregunta, no a las soluciones, y pasaban a formar parte de la existencia misma de la pintura, pasaban a integrar su misteriosa presencia turbadora.

A fines de la centuria pasada, cuando tenía alrededor de veinte años, Torres-García demostraba dominar con asombrosa perfección el oficio académico de la pintura, que había aprendido en España, la tierra de sus mayores. Muy poco tiempo después, a principios de este siglo, revela un creciente desasosiego ante ese viejo y noble oficio de pintar. Ya se ha pronunciado la terrible pregunta; el pintor ha visto el rostro de su esfinge y ha visto además que ella le mira con devoradora fijeza, con ojos que no sueltan. Su búsqueda, nunca satisfecha, fue orientada por Cézanne, Toulouse-Lautrec, Puvis de Chavannes y otros; en todos ellos estaba la pintura, pero ninguno de ellos ni nadie era la pintura misma. Esto lo supo Torres-García desde el principio, y esto fue lo que enseñó hasta el final: la pintura no es propiedad de nadie; el pintor debe invocarla, como a una esquiva divinidad; citarla, como el amante a la amada —o como el torero al toro—, y ella concurrirá graciosa, o mortalmente, a la cita, revelará los misterios y —en una suprema inteligencia mística— hará don de sí misma, en la medida que el requerimiento sea una entrega. Esta concepción platónica y casi neopitagórica es el fundamento del extraño *clasicismo* personal de Torres-García, el cual poco tiene que ver con lo que comúnmente se conoce bajo ese nombre y que muchas veces significa todo lo contrario; porque el pintor uruguayo lo encuentra más en Egipto y en la Grecia preclásica que en la Atenas de Pericles y de Fidias, más en el arte medieval que en el del Renacimiento. Cierto es que en Barcelona, con una lejana influencia de Puvis, encabezó un arte *mediterráneo,* inspirado en Grecia y Roma y que pintó frescos en los que parecía flotar el espíritu bucólico y geórgico de Virgilio. Sin embargo, pronto abandonó las tentaciones nostálgicas de ese arte, y después de vincularse a las principales tendencias de vanguardia —sin atarse a ninguna—, encontró su estilo *clásico* propio, creando el constructivismo, o sea la síntesis que contiene y a la vez supera los términos, dialécticamente opuestos, del surrealismo y el neoplasticismo. En este sentido podemos decir que, así como el cubismo está un paso antes de esas dos tendencias antitéticas, el constructivismo está un paso después. El primero las anuncia embrionariamente y el segundo las trasciende y abarca en una unidad superior, en la que coinciden lo particular y lo universal, lo subjetivo y lo objetivo, lo mental y lo sensible, la lógica y lo irracional, la estética y la metafísica. Más cerca del neoplasticismo que de las otras escuelas, To-

rres-García dedica a su amigo Piet Mondrian el libro *Estructura,* en el que expone las ideas fundamentales del arte constructivo. No obstante esta relación con el neoplasticismo y en particular con Mondrian, Torres-García rechazó la abstracción total casi con tanta vehemencia como había rechazado el naturalismo imitativo. Para él ambos extremos eran *inventos nórdicos,* procedimientos bárbaros, ajenos al espíritu de esa secreta tradición clásica que siempre anima las obras del gran arte universal. Esta pintura constructiva —medida por el *compás de oro* y dentro de un orden rigurosamente ortogonal— está orientada hacia la decoración mural y es un arte simbólico; pero en ella no son los símbolos los que determinan la estructura de la obra, sino la estructura la que determina la índole de los símbolos. Aquí el símbolo no es de carácter intelectual, pues no expresa tales o cuales mensajes que puedan ser descifrados, sino hechos puros que deben ser aprehendidos en sí mismos.

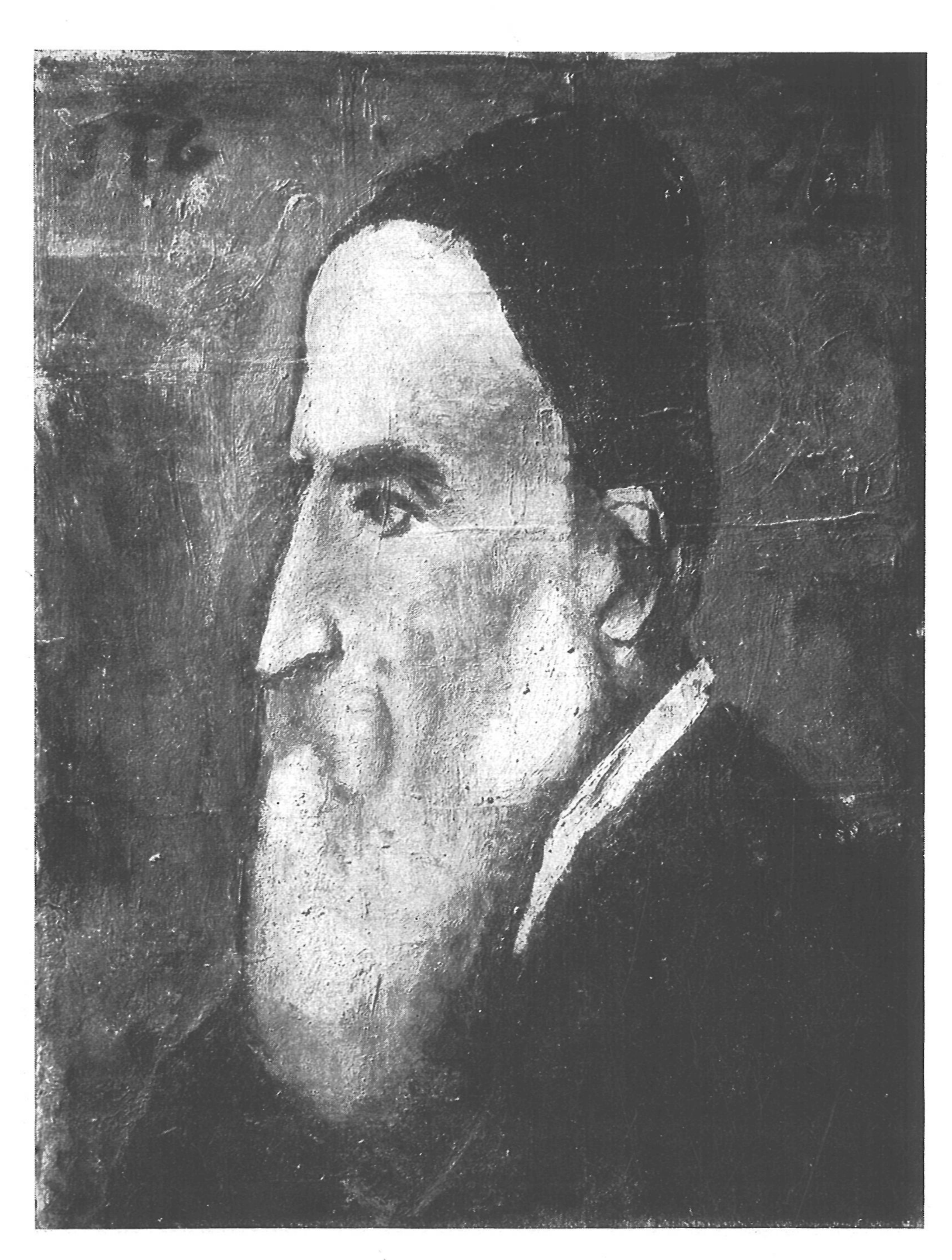
Simplificando un poco las cosas, se podría decir que, desde el punto de vista de la pintura, del arte y de la poesía, el constructivismo está en la trayectoria a que pertenecen los grandes cubistas y que desde el punto de vista de la abstracción de la universalidad y de la teoría se vincula a los elementaristas o neoplasticistas. Sin embargo, mientras Mondrian parece a veces un geómetra que pinta, Torres-García es siempre un pintor que a veces hace geometría. Es cierto que en el arte constructivo *«nadie entra que no sepa geometría»;* pero también lo es que esa platónica condición previa a la iniciación artística está muy lejos de ser suficiente para la revelación final de los misterios. Como para Platón, para Torres-García —platónico ferviente— lo geométrico no fue, al principio, otra cosa que un punto de partida, desde el cual se podía comenzar a establecer la diferencia entre el fenómeno y la esencia, entre la apariencia y la verdad, entre el orden sensible y el orden racional, entre la *doxa* y la *episteme,* entre lo fugitivo y lo eterno. También, como Platón, Torres-García fue acercándose cada vez más a una suprageometría o a una mística pitagórica de los números sagrados. El paralelo no termina aquí, pues de la misma manera que Platón, en su extrema vejez, se lanza, desde sus más altas y abstrusas visiones y combinaciones metafísico-numéricas, a la interpretación cosmogónica del origen de esas mismas cosas aparentes y fugaces, que tanto tiempo había despreciado, y se plantea por primera vez la existencia de la materia en sí, coeterna de las ideas y *gran receptáculo* de las formas; de esa misma manera, repito, en su última etapa, Torres-García, desde las cumbres supracelestes de la abstracción geométrica y simbólica, se propone nada menos que la *recuperación del objeto.*

De esta comparación entre el gran pintor y el más grande de los

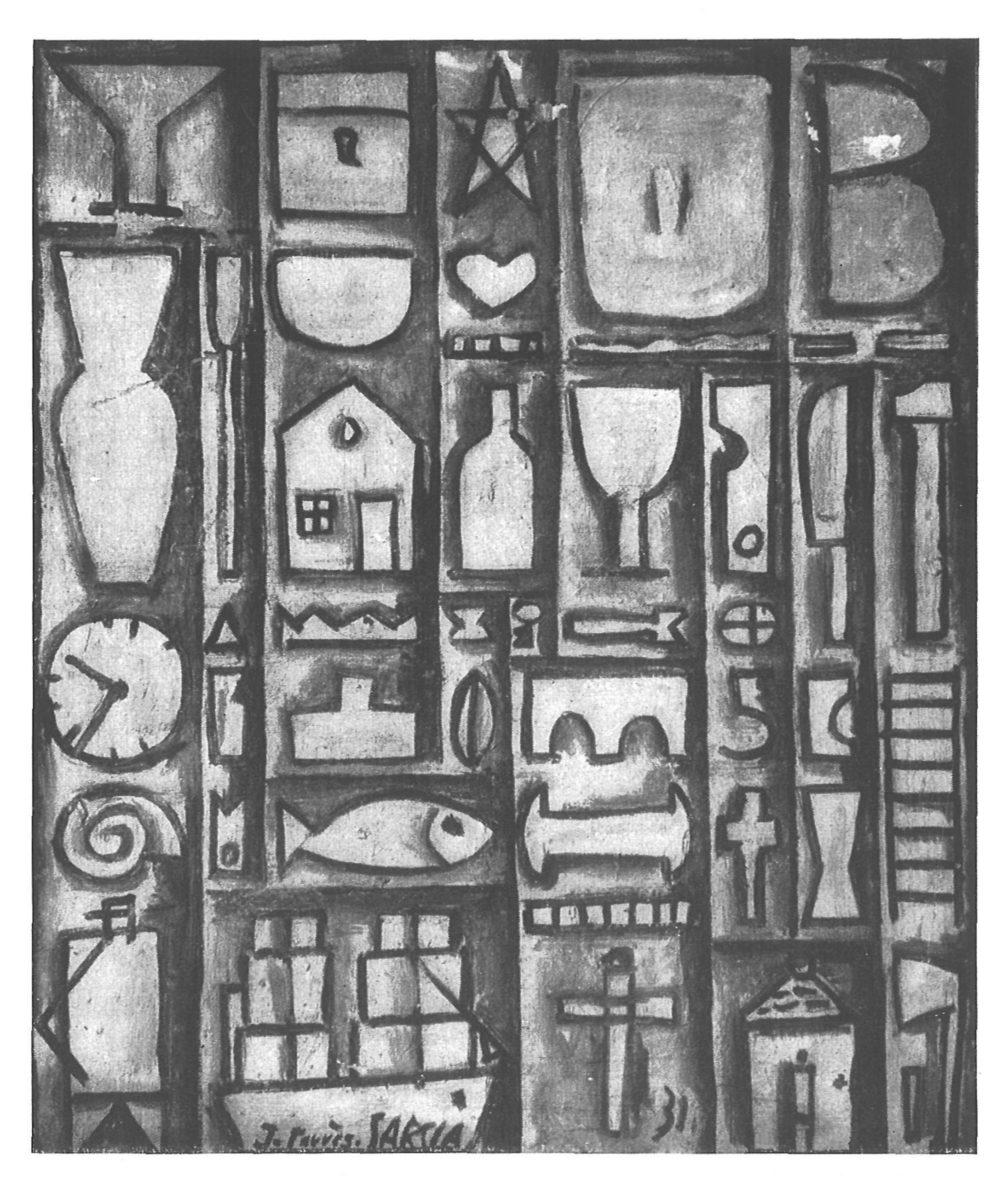
filósofos surge la preocupación teórica, crítica, estética y metafísica de Torres-García, quien, además de pintar incansablemente, fue quizá el escritor más fecundo de la historia de la pintura. Y para explicarnos este extraño caso de un pintor filósofo, podemos recordar algunas de las observaciones de Paul Valery sobre Leonardo da Vinci: «*Esto es, pues, lo que me parece más maravilloso de Leonardo, aquello que lo opone y lo une a los filósofos mucho más extrañamente y más profundamente que todo lo que he venido alegando acerca de él y de ellos: Leonardo es pintor; digo que tiene por filosofía la pintura. En verdad, es él mismo quien lo dice, y habla de pintura como se habla de filosofía; es decir, que todo lo refiere a ella. Este arte (que a la mirada del pensamiento aparece como tan particular y tan alejado de poder satisfacer a toda inteligencia) le merece una opinión excesiva: lo considera como fin último del esfuerzo del espíritu universal.*» Más adelante agrega Valery: «*En lo que toca a nuestros hábitos, Leonardo parece una especie de monstruo, un centauro o una quimera, por la ambigüedad de la especie que él representa para los espíritus demasiado ejercitados en dividir nuestra naturaleza, en considerar a los filósofos sin manos y sin ojos, y a los artistas, de cabeza tan reducida que en ella sólo caben instintos...*» [1]

Es indudable que si Leonardo y Torres-García no son filósofos en la acepción general de la palabra, también lo es que pertenecen a una clase rarísima de artistas. Como filósofos, piensan que la verdad última se obtiene por un acto de creación reveladora y visionaria y no por una demostración lógica; como artistas hacen del acto creador el resultado de una larga meditación y no la consecuencia inconsciente de un impulso ciego. Esta clase de espíritus anfibios —que viven en las profundidades tenebrosas del mar y respiran el aire claro de los cielos— sólo aparece en los momentos culminantes y a la vez críticos de una cultura. Por eso es más absurdo el juicio común de tantos comentaristas sobre el pretendido *primitivismo* de Torres-García, a cuyo arte se le atribuye también un carácter *americano* o *americanista*. Lo que hace incomprensible esta falsedad irrisoria es que la pintura del gran maestro uruguayo es exactamente lo contrario, a tal punto que si tuviésemos que encontrarle algún pecado, sería el de ser excesivamente culta y europea. Lo que ha despistado y despista a la mayoría de los críticos es la índole frontal o bidimensional del constructivismo, el grafismo aparentemente esquemático de sus símbolos, ciertas afirmaciones mal comprendidas del pintor y, sobre todo, esa extemporánea espiritualidad arcaica antes mencionada, que le hacía añorar las grandes creaciones del alma colectiva, como si su personalidad arrolladora

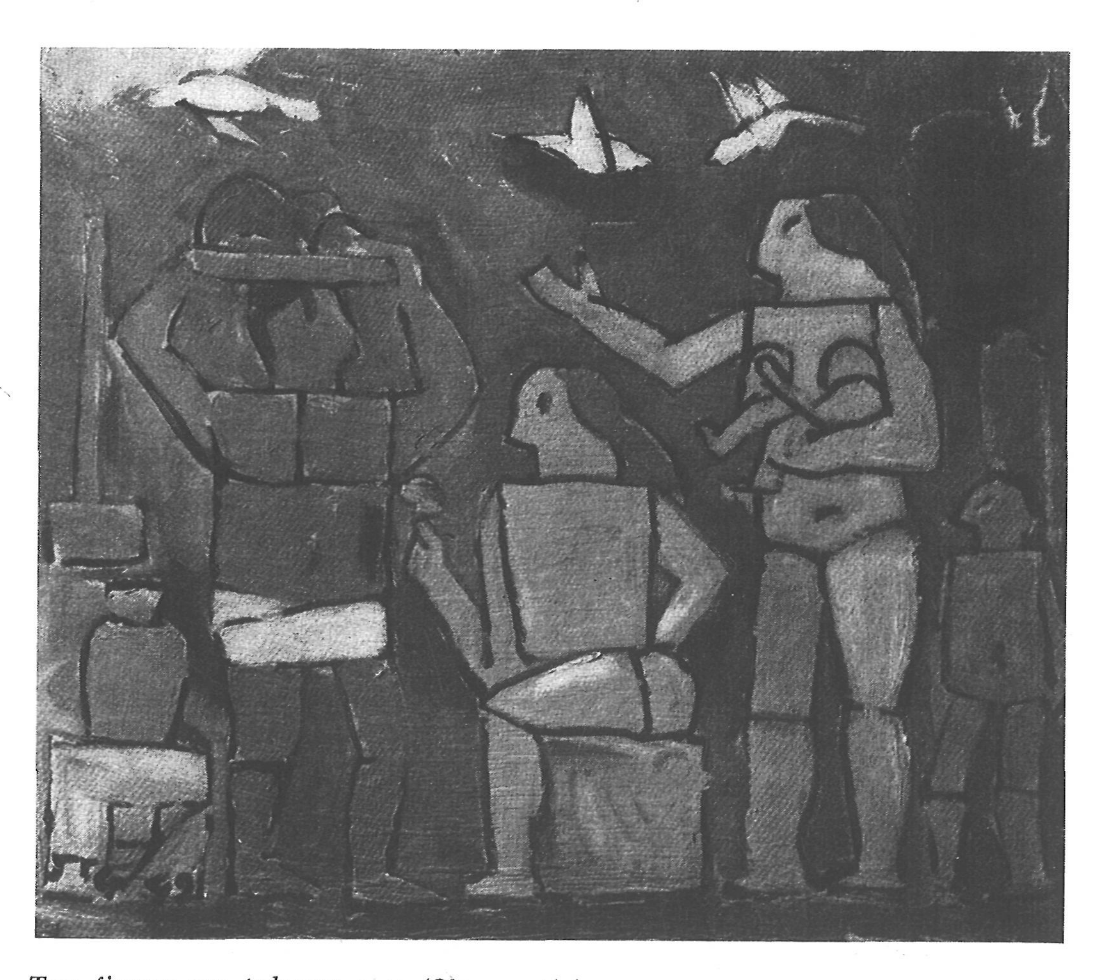
Velázquez, 1939 (Oleo, cartón).



Tiziano, 1940 (Oleo, cartón).



Constructivo en blanco y negro, 1931 (Oleo, tela).



Tres figuras con palomas, 1949 (Oleo, cartón).

quisiera descansar de sí misma en la objetividad impersonal de ese arte anónimo. Es cierto que Torres-García se ha referido muchas veces al arte prehistórico, pero lo ha hecho para señalar que, desde sus mismos orígenes, la evolución artística se cumple como un pasaje del naturalismo imitativo, que caracteriza al paleolítico, a la abstracción mental, que distingue al neolítico, en el cual, por vez primera, aparece una auténtica cultura. En cuanto a su condición de americano, ella le sirvió para que, después de haber sido uno de los principales gestores de la última o penúltima etapa del arte europeo, se convirtiera, desde su regreso al Uruguay, en el mejor espectador de ese mismo arte y en el artista que más intentó abarcarlo en su totalidad, porque se había alejado hasta la distancia adecuada.

Nos hemos referido a diversos aspectos y momentos de la pintura de Torres-García y dejado para el final algunas de sus obras más importantes y significativas y las que él acaso prefería entre todas: sus retratos de hombres célebres. Estos retratos fueron pintados en sus últimos años, exactamente desde 1939 hasta poco tiempo antes de su muerte. Están ubicados entonces después de nacido el constructivismo y durante parte de su desarrollo. Esta coincidencia temporal vincula de hecho ambos tipos de creaciones, y el propio artista se refirió varias veces a dichos cuadros, denominándolos *retratos constructivos*. Es verdad que, además del pincel, el pintor empleó en ellos el *compás de oro* para medirlos de acuerdo a la *divina proporción*. También lo es que, muy lejos de ser naturalistas, están —por exigencia de las complejas armonías geométricas— evidentemente deformados o conformados de una manera muy otra que la natural. En algunos casos esta conformación artística —que se presenta como una deformación de la naturaleza— llega a ser muy intensa y casi violenta, por lo cual algunos observadores tuvieron la torpeza de considerarlos caricaturas. ¡Caricaturas! ¿Caricaturas del Greco, de Leonardo, Rafael, Velázquez, Tiziano, Cézanne, Goya, Felipe II, Beethoven, Mozart, Bach, Wagner, Rabelais, Dostoyevski, Sócrates, etc.? Si estos retratos son caricaturas, ¿qué gran retrato de la historia del arte no lo es? Así como toda caricatura es simplista y exagerada, toda simplificación que se exagera es caricaturesca si no nace de una intención delicada y compleja. Torres-García no simplifica jamás y no exagera nunca, porque cuando lo hace exagera lo justo, y lo justo es precisamente lo contrario a toda exageración. Como la música de Salinas, en el poema de Fray Luis de León, su pintura es *extremada*, sí, pero *por una sabia mano gobernada*. Otro punto de contacto entre los retratos que estamos comentando y el constructivismo podría ser que ellos no representan rostros cualesquiera, sino

cabezas, espíritus y vidas ilustres, y que por eso tienen un especial valor universal y simbólico. Sin embargo, y no obstante todas estas semejanzas, es imposible confundir los retratos con las composiciones constructivas típicas y hasta cierto grado representativas de la teoría del constructivismo. En primer lugar, esos rostros famosos no podrían inscribirse dentro de un arte monumental ni ordenarse como elementos de una decoración mural. Son universales, ciertamente, mas de una universalidad que supone la más profunda e inalienable individualidad; y aunque en alguna medida sean símbolos, no son simbólicos ni abstractos, de la misma forma y sentido que el grafismo del pez, por ejemplo. En el último caso, el artista parte de la idea general del pez, y ella adquiere particularidad pictórica por la mano del pintor que la ejecuta en esta o aquella obra concreta. Pero en el caso de Velázquez o Beethoven, Torres-García realizó con sus rostros lo que ellos habían realizado con sus obras; para decirlo con una frase de Goethe: *llevó lo particular a la consagración universal.* Dicho de otro modo: el símbolo del pez tiene en Torres-García la particularidad u originalidad de la pintura de Torres-García, pero no alude a ningún pez en particular, sino a la idea del pez o al pez en general; por el contrario, el Velázquez de Torres-García tiene la particularidad de Torres-García, que es propia de él y de nadie más, y alude a la particularísima universalidad de Velázquez, que es propia de Velázquez y de nadie más.

En realidad, ningún pintor verdadero, pertenezca a la tendencia que pertenezca, mira o piensa un rostro humano de la misma manera como mira o piensa una manzana, porque el rostro es capaz de mirar y pensar a su vez y la manzana se limita a ser mirada y pensada. Por eso los retratos de hombres célebres son, a mi entender, un anticipo de ese último momento de la obra de Torres-García, a que ya hemos aludido: *la recuperación del objeto,* el cual merece un estudio aparte. En ese tiempo final el artista se replantea el problema del espacio. Del espacio y sus objetos, sus cosas concretas. Pero esta recuperación —esta *recherche de l'espace perdu*— no es una vuelta atrás ni un renunciamiento; es un reencuentro en las alturas, un nuevo hallazgo de lo terrenal en lo sideral. Sucede entonces que en las vulgares cosas de todos los días coinciden, como en los retratos, lo universal y lo individual, lo abstracto y lo concreto, sin que podamos ya considerarlos por separado. Porque si no es lo mismo mirar un rostro que mirar una manzana, una manzana mirada por un artista en cuanto tal deja de ser la misma que si es mirada por un salvaje o un hambriento. A los ojos nuevos e inmemoriales del pintor, esa manzana que mira está cargada de ojos y de pensamientos que han mirado y pensado manzanas; con-

tiene de hecho un sinnúmero de manzanas reales e ilusorias, pintadas, nombradas, cantadas y soñadas. Es la manzana de la tentación la que vio caer Newton, la que pintó Cézanne y la que hoy se compró para la mesa. En resumidas cuentas: la manzana que verdaderamente existe para el arte y por el arte es una fruta común y a la vez una manzana celebérrima, un objeto de cultura, al mismo tiempo que un objeto natural. Podemos decir que, al volver a encontrarse con el mundo de las cosas, Torres-García expresa lo mundial de las cosas y no lo cósico del mundo, lo que las cosas tienen de mundo y no lo que el mundo tiene de cosa.—*GUIDO CASTILLO (Roque Graseras, 737. MONTEVIDEO.)*

Sección Bibliográfica

ENSAYO Y CREACION LITERARIA

Tenía referencias orales y algunas —escasas— opiniones espigadas de aquí y de allí en torno a la figura de Arturo Uslar Pietri. Me había llamado la atención sobre todo la gran popularidad de que sabía gozaba su espacio «Valores humanos» en la televisión venezolana y esperaba interesado la ocasión de enfrentarme al hombre a través de alguna obra suya.

Mariano Picón Salas esa otra figura clave de las letras de Venezuela, en las palabras iniciales al libro que hoy comentamos (1) nos sorprende con la afirmación, entre mágica y misteriosa, de que la personalidad de nuestro escritor «es la suma de tres nombres: *Arturo, Uslar, Pietri,* y una excursión por su obra literaria nos demostrará que no se han mezclado arbitrariamente el céltico y legendario rey Arturo, el apellido germano Uslar y el meridional clásico Pietri en el escritor venezolano». Y realmente es así; la prosa de Uslar Pietri y sobre todo su visión de los problemas que trata (y que abarcan una rica y variada gama) es una incitante mezcla de magia y ensueño, rigor y certidumbre, belleza y perfección... Por ello nos ha supuesto una grata tarea comentar un libro como éste, cargado de interesantes explicaciones y de no menos incitantes temas. Un libro en el que se puede aprender a hacer crítica y análisis literario.

Ensayo y creación

Pero antes de entrar en la materia del libro me parece importante y poderosamente atractivo hacer unas consideraciones, siquiera breves o esquemáticas, en torno a lo que puede significar el ensayo en el contexto de la producción literaria de nuestra época.

Por mucho que el propio Uslar Pietri certifique, no sin las necesarias reservas, que la crítica tiende a desaparecer en nuestros días; por mucho que él nos haga partícipes de su desaliento (véase *La muerte de la crítica,* p. 229), acabamos comprendiendo, convencidos,

(1) Arturo Uslar Pietri: *Veinticinco ensayos.* Ed. Monte Avila. Caracas, 1969. Prólogo de Mariano Picón Salas. 248 pp.

que con él, con estos veinticinco capítulos tan bien entramados y trazados, la crítica se mantiene viva, dinámica. Es positiva y eficaz. Pero por encima de todo ello asoma la capacidad de síntesis, la utilización del ensayo como elemento de literatura de creación y de carácter popular y general.

Sería una labor interesante arriesgarnos a analizar detenidamente la obra de nuestros más significados ensayistas y buscar en ellos los valores creativos, afectivos y humanos que pueda haber en sus trabajos críticos y analíticos. El ensayo de Uslar Pietri tiene, al menos en estos veinticinco capítulos aquí comentados, esa fuerza espontánea de la creación, esa vitalidad de lo creado, de la realidad trascendida que nos convence y nos anima a cruzar por sus páginas con atención e interés. Pero hay más: en muchas ocasiones, todo ese valor humano y nuevo se nos revela cargado de misterio, se nos sirve mezclado en la leyenda, cargado de ese valor que no *está*, pero que *es* y que nos lo hace más nuestro. Leyendo este librito de Uslar Pietri me he preguntado en más de una ocasión si toda la erudición a que nos tienen acostumbrados nuestros venerables críticos sirve realmente de algo; si todo ese esfuerzo indudable de buscar y rebuscar, de citas y referencias potencia esa labor entre los lectores. Me temo que no. Me temo que es aquí donde la crítica desfallece o se encorseta en moldes demasiado rigurosos y se aparta cada vez más de la zona que la origina y a la que debe volver: el hombre y su realidad. Porque el ensayo, la labor interpretativa en literatura debe ser ante todo clarificadora, dilucidadora, y debe acercar la obra creada a la mayor audiencia posible. No debe ser únicamente alimento de eruditos. Debe ser —y es de justicia— una ayuda e instrumento para que la obra se establezca adecuadamente en el común de las gentes. De aquí su dificultad y de aquí también nuestra complacencia al ver cómo estos *Veinticinco ensayos*, de Uslar Pietri cumplen este cometido con toda dignidad y rigor.

América, América

Todo ese revuelo (de indignación y de excesiva mitificación) que se ha producido en torno a la nueva literatura hispanoamericana me parece que ha sido producto de un desconocimiento de lo que la realidad americana (y me refiero concretamente a la América Latina) sea y de cómo se ha configurado allí un peculiar modo de ser que, aun teniendo raíces hispanas, es de muy otras características. Ha sido producto también de querer juzgar el problema atendiendo sólo a

una parte de las dos vertientes en las que se halla implicado: el ser americano y su relación con lo español de la Península.

Creo que debo aconsejar los capítulos iniciales de este libro de Uslar Pietri a todos aquellos que sientan alguna inquietud por el tema, pues allí bulle no sólo el alma de un americano, como es Uslar Pietri, sino que quedan bien dibujados y esquematizados, valorados en su justo medio, los elementos históricos, naturales y sociales, condicionantes de un peculiar modo de ser, de un nuevo carácter, de un Nuevo Mundo. «... ¿qué era y qué es lo nuevo en nuestra América?... —se pregunta Uslar Pietri—. De la América hispánica. Que es la que está en trance de verdadera vejez o de verdarera juventud, es decir, de diferencia con lo europeo; porque la otra, la América inglesa de los Estados Unidos y del Canadá es menos diferente de Europa; su camino no ha sido el de crear diferencias, sino el de acentuar hasta el extremo algunos rasgos de la vida europea trasplantada.

En el nacer de la América hispana que poseemos lo que hay es el contacto de dos mundos viejos. El contacto de dos viejas piedras, del que ha podido salir una chispa nueva. Viejo era el indio y viejo era el europeo, y ambos estaban adheridos estrechamente a dos viejos climas culturales: el de la más vieja Europa y el de la más vieja América.

Lo nuevo fue el contacto de ambos. Nuevos fueron los unos para los otros. Enteramente desconocidos y sin precedentes. La impresión de deslumbramiento, de embriaguez, de novedad fue mayor en los españoles, porque fueron los que vinieron» (p. 26).

Huelga decir, a la vista de lo transcrito, que Uslar Pietri se muestra decisivo partidario del mestizaje como elemento fundamental y condicionante de la nueva forma de ser. Pero éste no sólo se analiza en función de la historia y de las peculiaridades humanas de América, sino que se nos presenta desmenuzado y profundamente observado en los entresijos de la producción literaria de la América de habla española. En el capítulo dedicado a «Lo criollo en la literatura» se hallan muchas de las claves de esa literatura hispanoamericana que tan nueva y sorprendente nos resulta. Se hallan bien dibujadas sus características, sus peculiaridades y sobre todo sus porqués, sus causas y motivos. Y a pesar de que ciertos datos ya nos eran conocidos o significan lugares comunes, la estructura que Uslar Pietri da a este capítulo nos los hace reconocer con nueva intencionalidad. Se traza esquemáticamente un cuadro histórico coincidente con las características apuntadas como básicas en la expresión literaria criolla y se nos hace hincapié en el mestizaje y en la originalidad; en ese cargarse de con-

tenido nuevo, de asimilación y transformación de lo foráneo en un mundo condicionado por otras realidades diferentes y lejanas de las de la metrópoli. La Naturaleza y el primitivismo; la abundancia y el instinto barroco; la situación de lucha pujante, de vida que se desborda y derrama fuera de los cauces instintivamente, primigeniamente... «Hay en la literatura hispanoamericana —afirma nuestro escritor— cierta forma de realismo que no es sino realismo de primitivo. Una realidad reelaborada por el estilo y por la concepción general del sujeto. Una como perspectiva de primitivo que hace que el pájaro del árbol del fondo resulte tan grande como la cabeza del personaje de primer plano» (p. 45). «No es muy descabellado pensar que de aquí a la estilización mágica o legendaria —elemento que obra en la conciencia del indígena— sólo hay un paso. Es más: está incorporado al acervo particular y común del hombre de América.»

Muy agudamente también Uslar Pietri no deja de mencionar la condición viva y dinámica de la literatura de la América hispana. En la última parte del capítulo mencionado le dedica unos párrafos interesantísimos, dilucidando el valor político y público de la creación literaria. Vayan sus palabras como ejemplo claro y más autorizado de cuanto decimos: «Si algo caracteriza a la literatura criolla hasta hoy es que con mayor persistencia y en un grado no igualado por ninguna otra está condicionada y determinada por la política. Es literatura de defensa o de ataque de los intereses de la plaza pública. Es literatura que no se conforma con ser literatura, que quiere influir en lo político y obrar sobre lo social. Es literatura reformista. Lo objetivo le es extraño y está ausente de sus obras verdaderamente típicas» (página 49).

Pero junto a esta interpretación americana, Uslar Pietri deja bien trazada la presencia española en la peculiar condición de aquellos hombres. Dos razas hermanadas en un mismo destino histórico se juntan y avanzan, influyéndose en peculiar simbiosis hasta que los elementos de más significativa importancia adquieren personalidad propia y se la transmiten a cada uno de ellos. Los capítulos dedicados a «La florida picardía», «La viveza» y a «La frontera española del reino de la muerte» me han parecido básicos en la comprensión de ciertas y determinadas características de nuestras letras y de nuestra realidad, no siempre bien entendidos, no siempre bien explicados. Por esas páginas vamos entrando en un mundo de conexiones, hoy aparentemente desaparecidas o escondidas en el tiempo, que son imprescindibles para calar en el hondo sentir de una raza que se *di-virtió,* que se derramó en las amplias vertientes de aquel nuevo y sorpren-

dente mundo. Uslar Pietri observa al pícaro con una objetividad y con una certeza y rigor que nos sorprende. Ni carga las tintas en la alabanza ni se ensaña en la condena. Deja a Lázaro o a Guzmán en su lugar; les asigna su justo cometido, que, sin ellos mismos saberlo, fue mucho más importante y de influencia mucho más dilatada. Nos acerca así al *vivo* de la Venezuela republicana, algo así como el renacer del oficio de la picardía, del engaño y del medrar a costa de la astucia y el ingenio. Porque el pícaro no sabe hacer ningún trabajo (o los sabe hacer todos; es *toero)* «Sabe jugar, sabe conversar, sabe decir mentiras, sabe fanfarronear, pero nunca ha tenido paciencia para aprender ningún oficio. Ni le interesa aprenderlo. Porque le parece que el que aprende un oficio y se emplea pierde la libertad. Se transforma en un esclavo. Deja de ser hombre» (p. 53). Este concepto de libertad individual, de poder realizarse como individuo libre según sus propias y personales convicciones, nos pone en camino de una consideración más honda del pícaro y del *vivo,* del *toero,* como muy gráficamente se nombra en Hispanoamérica a este personaje.

Los protagonistas

Pero toda esta peripecia, analizada en sus escalas más importantes y más generales, tiene sus protagonistas, seres que, en íntima relación con ella, viven y se debaten en el medio en que nacen y se desarrollan. Uslar Pietri lo sabe y nos transporta al mundo de los Bolívar, Bello o Aguirre, el tirano. En cada uno de los ensayos dedicados a estos personajes se deja traslucir la facilidad narrativa de la prosa de nuestro escritor. Pero me parece más interesante destacar el planteamiento novelesco que tienen. De qué forma nos introduce el escritor venezolano en la magia y en la leyenda de unas vidas increíbles, y por lo increíbles, más ciertas y más llenas de humanidad. Sobre todo en «El peregrino», capítulo dedicado a esa trepidante aventura que protagoniza en solitario Lope de Aguirre, el proscrito, la fuerza de la prosa de Uslar Pietri se une a la fuerza relampagueante de la Historia y nos sirve de ejemplo inestimable para tener ante nosotros la capacidad vital del verdadero espíritu nuevo de la América recién descubierta. Lope de Aguirre es un personaje entre la historia y la leyenda, un personaje que vive intensamente su desquiciada entelequia y que opta por las soluciones más drásticas, no atendiendo a otro criterio que el de su propia devoción americana y personal. «Sabemos —dice Uslar Pietri— que era apreciado como buen jinete y domador de caballos. Sabemos que tenía ojeriza por las mujeres y en especial

por las de vida libre. No se le conoce sino una hija mestiza y que debió de haber tenido ya en edad madura. Y además sabemos que era revoltoso y violento. Anduvo mezclado en varios de los sonados alzamientos de los conquistadores del Perú contra las disposiciones y funcionarios de la Corona castellana» (p. 56). Este hombre contradictorio, entre enajenado y signado por el destino para una más noble empresa, sirve por sí solo para ilustrar uno de los capítulos más incitantes de toda la historia americana. No nos interesa que todo ello sea verdad, responda a una concatenación lógica de hechos; no nos interesan sus soluciones más o menos crueles, más o menos descabelladas; nos importa por, sobre todo, eso que, junto a la belleza dinámica y viva que se desprende de las páginas de este capítulo, late en el corazón de un hombre hundido hasta las más profundas raíces en la vida y que se entrega por entero a su empresa sin desmayar un solo instante. Ni siquiera cuando se ve acosado y traicionado por los mismos que le han ayudado se tambalea su ánimo. «Cuando en el día definitivo de Barquisimeto todos se han pasado al rey y Almesto lo traiciona por tercera vez, marchándose con los otros, Aguirre entra en la habitación donde su hija reza en compañía de Torralba y le anuncia: «Hija, prepárate a morir.» Y después de apuñalarla con mano que no tiembla, dijo el tremendo epitafio: «Ya no serás colchón de tanto bellaco» (página 62).

Con parecida atención se adentra Uslar Pietri por la vida y las circunstancias de Andrés Bello y del libertador Bolívar. No hay mitificaciones, no hay sino latido humano de unos espíritus condicionados por su naturaleza y por su compromiso, contraído para con su patria y para con los suyos. La descripción del destierro londinense del gramático venezolano son unas páginas logradísimas y donde nuestro autor nos deja testimonio de su capacidad de análisis y de narrador nato.

El hombre contemporáneo y la literatura

Pero estos *veinticinco* ensayos no se limitan a estudiar y analizar el espíritu y el alma de América, sino que tienen un mayor alcance en los últimos capítulos donde Uslar Pietri enfrenta al hombre contemporáneo con el hecho de la creación artística y literaria. Apunta aquí el escritor venezolano algunos de los problemas claves que tiene planteados hoy esta relación. Se sitúa Uslar Pietri en la parcela de la Historia y del hombre medio y lo enfrenta al hecho creador o lo identifica con él. Pero, y esto es más importante, se acerca al hombre-

escritor y analiza su postura en la sociedad actual y en relación con la historia actual. El escritor y el crítico, esos dos personajes tan discutidos y juzgados, son tratados aquí con el rigor y serenidad que caracterizan a Uslar Pietri. Sobre todo en lo referente al *vasallaje* del escritor a una tendencia ideológica determinada. Aquí nuestro escritor se nos muestra especialmente interesado: «Reducir la creación literaria y artística a simple condición de pasiva consecuencia de los hechos o de las estructuras exteriores, bajas o altas, es negar la condición fundamental de su existencia, que es la libertad interior del creador.

En las condiciones externas más negativas, y hasta como necesaria respuesta a los degradantes límites que ellas puedan pretender imponer, surge la obra de arte como testimonio y como iluminación. En la abyecta corte puede refugiarse un retrato cortesano como el de la familia de Carlos IV, de Goya; en la servidumbre y degradación del negro puede liberarse la música y canto popular, como el *jazz*... La verdad es que lo que casi no existe, porque equivale en buena parte a la negación de su naturaleza o de su impulso de expresión es la gran creación del conformismo, el Quijote que elogie a los duques, a los barberos y al mundo que han pretendido formar a su imagen y semejanza» (p. 239).

Con estas notas y el análisis de la creación artística contemporánea y sus relaciones con la Historia, capítulo eminentemente informativo, se concluyen estos ensayos de Uslar Pietri, que, hemos de repetir, tienen la fuerza, el vigor y la calidad humana de un verdadero trabajo de creación.

FINAL

Todo lo hasta aquí espigado y algunos rasgos más que contribuyen a dar interés general a este libro que comentamos nos hace pensar en la positiva tarea de difusión que significan trabajos así y cómo puede llegar hasta todos no sólo la cultura, sino la explicación, el análisis de las obras más representativas. Porque si alguna gran virtud tienen estos capítulos, es la de ser perfectamente comprensibles, perfectamente asimilables. La de ser, en una palabra, populares. De nada valdría la erudición y la personalidad de su autor si no los hubiese logrado transmitir de esa forma tan penetrante, dinámica y positiva.

De América, de la América de habla hispana, nos llegó hace unos años, remozada y viva, pujante y juvenil una nueva literatura de creación. De esa misma América del Sur nos viene ahora una aguda

y certera interpretación del hombre, de su historia y de su realización literaria y artística de la mano de uno de los más prestigiosos escritores venezolanos: Arturo Uslar Pietri.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (San Diego de Alcalá, 15, 4.°, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

WILLIAM S. BURROUGHS, EN ESPAÑOL

I

William S. Burroughs, autor *difícil* formalmente y que tropieza con problemas de censura, llega por fin al área de lengua española en varias traducciones realizadas en Argentina y en España y que recogen por azar lo más antiguo y lo más moderno de este autor crecientemente debatido (*).

(*) WILLIAM S. BURROUGHS: *Almuerzo desnudo.* Ediciones Siglo Veinte. Buenos Aires, 1971, 269 pp. *Las cartas de la ayahuasca* (entre Burroughs y Ginsberg). Ed. Signos. Buenos Aires, 1971. Y *Las últimas palabras de Dutch Schultz.* Las Ediciones de los Papeles de Son Armadans. Palma de Mallorca, 1971, 109 pp., traducción de J. M. Alvarez Flórez.

Para una somera bibliografía en castellano pueden consultarse *La literatura atonal y aleatoria de William S. Burroughs,* de MARIO ANTOLÍN (Rev. *Papeles de Son Armadans* núm. 164, noviembre 1969); el artículo de ROMERO ESTEO «William Burroughs o el moralista de la catequesis feroz» *(Nuevo Diario,* 5 de diciembre de 1971), y el prólogo editorial a *Las últimas palabras de Dutch Schultz.*

Poco después de redactadas estas líneas me llega un artículo del propio Burroughs, «Las técnicas literarias de Lady Sutton-Smith», publicado en la revista colombiana *Eco,* enero de 1968 (ejemplar que debo a Manuel Pilares), y que es una traducción extraída del suplemento literario del *Times,* de Londres. En este artículo Burroughs diserta sobre las técnicas que utiliza para componer sus libros y declara que no las quiere presentar «como si configurasen una rutilante nueva corriente literaria, sino más bien como ejercicios susceptibles de producir un placer». Es partidario del *cut-up.* Los primeros *cut-ups* fueron confeccionados por el escasamente conocido pintor y escritor Brion Gysin en el verano de 1960 y aparecieron en *Minutes To Go* en septiembre de ese mismo año. Existen muchas posibilidades para preparar *cut-ups.* Entre ellas anotaremos la que consiste en doblar una página de texto por la mitad, a lo largo y a lo ancho, a fin de obtener cuatro bloques de texto numerados del 1 al 4. Después se corta la página por el doblez y se coloca el bloque 1 junto al bloque 4 y el bloque 2 junto al 3. Seguidamente se lee la página así distribuida. Con este procedimiento no estamos muy lejos del inexplicablemente olvidado —en su calidad del gran novelista— J. P. Sartre.

De reciente distribución debemos citar con especial interés el libro publicado por Editorial Matéu (Barcelona, 1972, pp. 194), titulado *El trabajo,* y que contiene una larga conversación entre Burroughs y Daniel Odier, con prólogo de Salvador Clotas (trad. de Antonio Desmonts). La entrevista apareció originariamente en la revista *Evergreen,* y luego, como libro, en francés y en inglés. Burroughs y Odier conversan sobre drogas, represiones de la vida moderna, métodos de creación literaria y, en general, se dedican a *examinar técnicas de libera-*

II

Burroughs nació en 1914, Saint Louis, Missouri, de familia adinerada, fabricante de las máquinas registradoras que llevan su mismo nombre. Graduado en Harvard, ha viajado por casi todos los continentes y vivido, además de Estados Unidos, en París, Méjico y Tánger. Su primera obra, *Junkie,* fue incluida en *The Yage Letters,* editada por Olympia Press en 1953. En la misma editorial francesa apareció después *Naked Lunch (Almuerzo desnudo),* 1959, que a raíz de la primera edición norteamericana (Grove Press, Nueva York, 1962) fue secuestrada por las autoridades, acusada de pornografía, y sufrió un juicio, resuelto a favor del autor, en Boston. Otras obras de Burroughs: *The soft machine, The ticket that exploded* y *Nova Express.* Su aventura editorial es similar a la de Henry Miller, también procesado por sus famosos *Trópicos.*

Como es fácil advertir, nos estamos limitando por ahora a una simple recopilación de datos con carácter introductorio. Sin desentenderse de la ambigüedad que siempre presentan estas cuestiones generacionales, William Burroughs es asimilable a la *beat generation* (Kerouac, Ginsberg, Corso), o, al menos, sus edades, recíproca amistad, procedimientos y ambientación así aconsejan pensarlo a efectos de clasificación esquemática y obligada en el método de las recensiones.

Burroughs fue drogadicto durante quince años («He fumado droga, la he comido, olido, inyectado en la vena, la piel, el músculo, introducido mediante supositorios rectales»). *Las cartas de la ayahuasca,* libro compuesto por las cruzadas entre él y Allen Ginsberg, describe sus mutuas experiencias en Colombia y Perú, a la búsqueda y experimentación de un alucinógeno usado por los indios del alto Amazonas. Igualmente ocurre con *Almuerzo desnudo.* Burroughs llega, pues, a nuestro idioma precedido por una aureola de escándalo y de escritor *maldito* y complicado que ofrece problemas de traducción y escasas fisuras para un entendimiento cabal.

---

ción. Burroughs expone sus programas políticos y sociales. Escojamos una muestra: «El eje Beat/Hip, especialmente figuras como Ginsberg —pregunta Odier—, quieren transformar el mundo mediante el amor y la no-violencia. ¿Comparte usted ese empeño?» «Categóricamente no —replica Burroughs—. La gente que controla el poder no desaparecerá de *motu proprio,* y todas esas monsergas de darles flores a los "polis" no sirven para nada. Esta forma de pensar está alentada por el sistema establecido; lo que más le gusta es el amor a la no-violencia. La única forma en que me gusta ver cómo se les dan flores a los "polis" es puestas en macetas y desde una ventana bien alta.»

Me parece absolutamente necesario añadir que, si bien las opiniones de Burroughs pueden parecer un tanto bruscas y poco meditadas, comportan, por otra parte, un profundo revolucionarismo, una actitud sin ambages que tiende a transformar los conceptos de familia, de nación, de femenismo y enfrenta los cambios que la investigación científica puede operar en la naturaleza humana.

III

Pero la *dificultad* de William Burroughs —al menos, en las obras en castellano que nos ha sido dado leer— no viene determinada por una real profundidad inabordable, por una abstrusa problemática conceptual, sino por una técnica más o menos conscientemente enredosa y, en todo caso, por una incorporación de estados de delirio y alucinaciones provocadas artificialmente, con lo que ya empezamos por rechazar o llevar a un más justo medio ese esoterismo del que muchas opiniones se están haciendo eco. La dificultad de Burroughs —sólo en *Almuerzo desnudo,* ya que *Las últimas palabras de Dutch Schultz* es un guión cinematográfico, hermoso y terrible, pero perfectamente realizable— no es, por ejemplo, la misma que se experimentaría al seguir lúcidamente un razonamiento filosófico y racional, sustentado en los datos de la lógica (sin perjuicio de que este razonamiento aluda al absurdo, al delirio y a los misterios de la psique y del sueño), sino que proviene de una técnica que altera el suceder lógico y desmesura la interpretación de la realidad y utiliza, como no tenía por menos, la escritura automática y los presupuestos generales del surrealismo, hace montajes, corta, yuxtapone, delira, desfundamenta el devenir, tijeretea, pega, silencia nexos y suministra al cabo una técnica literaria —ya bautizada en su aspecto formal y de ejecución *(folding-up, cut-up)*— que tiene por objeto principal conservar la espontaneidad y servir como de muestrario puro del irracionalismo, una especie de función heliográfica que tiene muy en cuenta no una historia determinada y sucinta y metodológica, sino el compuesto simultáneo y burbujeante, caótico y lábil de la vida sensorial y exasperada.

Si aceptamos tales consideraciones en torno a la puesta en práctica de esta técnica literaria, es tan problemático y aleatorio escribir una historia al estilo de Burroughs como al estilo de —por citar a un autor de otra entonación— Bernard Malamud. Conociendo un poco el entramado y las claves íntimas —que en el caso de Burroughs conoceremos más tarde—, los enfatismos técnicos se esfuman, como se esfuma el albayalde de un payaso tras la función, y muestran, finalmente, a un escritor individualizado con más o menos talento, con más o menos sensibilidad, con más o menos ambiciones. Cabe preguntarse a continuación, puesto que el probado talento de Burroughs no es cuestionable, por la eficacia y necesariedad de su técnica y después por la entidad de su mundo expresivo.

IV

Almuerzo desnudo —título sugerido por Jack Kerouac— se presenta con una introducción y un apéndice *coherentes,* donde Burroughs describe su adición a las drogas, sus distintas clases y reacciones psicobiológicas, el proceso de curación mediante un tratamiento de apomorfina (morfina hervida en ácido hidroclórico), el miserabilismo de los enfermos, su *álgebra de la necesidad* y el preciso y patético instante en que Burroughs, al borde de la batalla final con la droga, en una habitación del Barrio Nativo de Tánger, mugriento, flaco, inyectándose treinta insuficientes gramos de morfina por día, sin luz ni agua por falta de pago, envuelto por las cajas de las ampollas vacías, tuvo la fuerza de voluntad de gastarse el último cheque en un pasaje de avión para Londres y someterse a tratamiento médico. Lo cuenta él y no hay grandes razones que permitan dudarlo. «No hacía absolutamente nada. Podía mirarme ocho horas seguidas la punta del zapato.» Mientras duró la enfermedad y el delirió tomó notas detalladas. He aquí la base declarada de *Almuerzo desnudo,* que significa exactamente lo que dicen estas palabras: almuerzo desnudo, «un momento de congelada inmobilidad, en el que todos ven qué hay en la punta de cada tenedor».

De modo que la técnica literaria se justifica por la índole especial de los elementos o del *mensaje* que se quiere comunicar, integrado por alucinaciones, pesadillas, vivencias inconexas, liquidación de la cotidianidad, del *principio de realidad,* de la lógica y liberación del absurdo, no al modo de Kafka o Camus, que todavía comportaba una pretensión simbólico-moralizante, sino el absurdo del puro disparate gratuito y, cuando menos, sarcástico, desgarrante, obsceno, brutal. Todos estos calificativos nos hacen caer en la cuenta de que las alucinadas y a veces hilarantes imágenes de *Almuerzo desnudo* observan una *cierta unidad,* una determinada *astucia* creadora, lo cual, naturalmente, elimina la primera idea de la pura espontaneidad drogada, es decir, que hay más tarea creadora y electiva en esta obra de lo que el propio Burroughs pretende cuando dice: «Soy un instrumento que graba. No pretendo imponer un *relato,* un *argumento* o cierta *continuidad.* En la medida en que logro el registro *directo* de ciertas áreas del proceso psíquico es posible que desempeñe una función limitada. No pretendo entretener» (página 237). De hecho, los juegos escatológicos, pornográficos y homosexuales en los que abunda *Almuerzo desnudo,* hasta constituir su constante obsesiva, suponen ya una continuidad de ensamblaje, aunque ésta no sea la típica continuidad de un relato tradicional, pero que sabe romper a las malas con toda clase de convencionalismos y pudores y poner de manifiesto un universo polarizado entre el dolor y el placer,

por donde el drogadicto busca ciegamente escapar a las tensiones que le crea la eterna oscilación entre el placer y el dolor, sometido a una concepción fálica y supurante, simiesca y angélica; émulo fracasado, vacío, inalterable, volátil (si no muriera en el empeño) de una vieja filosofía estoica y búdica que nunca dejó de ser una bella utopía de pretensión vegetativa.

La pornografía de Burroughs es de opereta. No excita. Da risa. La descarada práctica anal, succional, gimnástica, fecal, andrógina y la nube de penes y «viejas vulvas despreciables» acaban por convertirse en un tiovivo vertiginoso y esperpéntico que, por efectos de una consciente y excesiva chocarrería, no conserva ni un gramo de morboso aliciente. Pornografía de catarsis. Parece lógico pensar que la auténtica pornografía es aquella que tiene un valor sustituyente —o estimulante— de la verdadera actividad sexual, pornografía para la ancha patria de la frustración y que nunca puede abandonar el predio de la lógica, de la situación cotidiana y *posible* y de las aberraciones gratificantes, pero el alienado circo fálico-anal de Burroughs es una hermosa broma, no sé si inspirada por la morfina o por la idea de hacer entrar realmente en crisis la literatura pornográfica con su carga de equívocos y circunloquios. De todas formas, sería curioso estudiar en Burroughs su *estética* de la sangre y del semen, la sangre que se abre como una flor roja en la sucia jeringuilla manejada por los cartílagos grises del adicto y el semen que describe como arcos triunfales a impulsos de la relación homosexualizada. Muy curioso.

Una de las ideas de Burroughs es que la palabra está dividida en unidades y que todas formarán una pieza y así deberán ser tomadas, «pero las piezas pueden ser consideradas en cualquier orden, pues vienen unidas adelante y atrás, adentro y afuera, popa y proa como una técnica sexual interesante. Este libro vuelve la página en todas direcciones». No estamos lejos de la enumeración caótica que, dicho sea de paso, en Burroughs arrastra un componente poético excepcional, que se advierte a pesar de los problemas de traducción: «Motel... Motel... Motel... irregular arabesco de neón... La soledad gime a través del continente como bocinas de niebla sobre las quietas aguas aceitosas de los ríos de mareas periódicas.» En otros pasajes de parecida tónica, tras la imagen tradicional y comúnmente bella, se enlaza sin transición con el absurdo, generalmente modelo de sarcasmo y desenfado. Parece como si Burroughs se viera en la permanente necesidad de matar el pudor que probablemente le asalta al utilizar las palabras normales con que mostramos una melancolía, un recuerdo de la infancia, una sensación de soledad, una confesión inerme, flaquezas en suma, y auto-

máticamente se pusiera en funcionamiento el mecanismo defensivo que en Burroughs consiste en dar la nota del supremo desarraigo, de la absoluta perdición, del contemporáneo y tremendamente neorromántico heroísmo inútil que, tras la sociedad de consumo, el mecanicismo, la polución, la demografía, la amenaza atómica, el hastío y todo el compuesto de la *contracultura* norteamericana, no puede adoptar más postura que la de sentirse el feroz sacerdote podrido de una civilización irrisoria que no vale ni siquiera la pena de sostener un lirismo sentimental a la medida de nuestras contradicciones, de nuestra indefensión y de ese nuestro continuo pendular hacia el nihilismo y el amor. Eso podría parecer que ocurre con William S. Burroughs, sobre todo cuando especifica que «el escritor sólo puede escribir de una cosa: *lo que tiene frente a sus sentidos en el momento de escribir*». Una declaración de principios y un síntoma. Burroughs tenía poco más de cuarenta años cuando escribió *Almuerzo desnudo.*

Esta novela, ya aceptado su aspecto satírico, procaz y deformante, es moderna en el sentido de que maneja conceptos de la investigación científica —la droga como terapéutica, el biocontrol— y social, como la integración de negros y homosexuales, aunque nadie debe pensar ni por un solo instante que se trata de una modernidad esperanzada o *edificante.* No. Se trata de uno de los extremos en la línea fronteriza de la cultura occidental.

V

Las últimas palabras de Dutch Schultz, edición original correspondiente a 1970, es, como dijimos, un guión cinematográfico resuelto en sus aspectos literarios y técnicos y que narra la biografía de un *gángster* norteamericano muerto a tiros en 1935, guión digno de las particulares maneras y de la especial violencia y crueldad de un realizador como Sam Peckinpah, donde la sangre, la droga, la cárcel, el hospital, el erotismo, el hampa y las vertiginosas e intencionadamente barajadas perspectivas de la ciudad crean un delirio de imágenes realistas y totalizadoras.

Afortunadamente —según mi concepción del arte de novelar— Burroughs no ha querido hacer aquí una novela valiéndose de los recursos que brinda la imagen y la acción, privativos del lenguaje cinematográfico, sino que ha escrito literalmente un guión cinematográfico. Brilla, en efecto, la categoría de la prosa literaria, pero es a pesar de ella misma y sin finalidad propia. *Las últimas palabras de Dutch Schultz* —tomadas al pie del lecho de muerte por un taquígrafo de la policía— es un libro que deberá ser juzgado en función de su ul-

terior versión cinematográfica, si es que algún director acomete el empeño de su realización, bastante plausible por demás, ya que están magníficamente resueltos los encuadres, los fundidos, los cortes y la fisonomía de los personajes y del ambiente. Esta película habría de filmarse en blanco y negro, salvo las escenas en que hay derramamiento de sangre, la citada *estética* de la sangre y el semen, que ya nos resulta familiar, y el conjunto es vívido, tremante, sórdido y de maléfica belleza, ya que la historia de Dutch Schultz ampara en realidad un reportaje sobre los antros de juego, las comisarías, los baños turcos, los parques de atracciones, las calles y una simultaneidad que sólo le es dado emplear legítimamente al cine, al *ojo de la cámara* (o al novelista, siempre que éste no alardee del don de la ubicuidad ni se abstraiga de la acción y de las coordenadas insoslayables del *punto de vista* personal).—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID).*

DONDE EL ESCALPELO TOPA CON EL HUESO Y ROMPESE

Vallejo es un poeta al que amamos demasiado como para dejarlo solo, tirado sobre la mesa del congelado análisis. Sin embargo, el pajarito y Pedro Rojas le defienden y no hay que tener cuidado. La prueba es esta *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo* (*), donde James Higgins, crítico concienzudo y armado de incontables fichas, se enfrenta al pretendido cadáver, y tras mucho jaleo, ruido de sierras, hachas, más finas cuchillas y diplomas por el aire, la instantánea nos representa al sudoroso investigador, ya desabotonado y, para colmo, sin pan bajo el brazo. Porque las evidencias, y esto es evidente, no alimentan 340 páginas, pues.

Higgins ha dispuesto los capítulos como pisos de un rascacielos: vamos a ir de «El papel del poeta», pasando por «El absurdo», «El mal», «El tiempo», «La muerte», «El pensamiento y el desengaño», «Experiencia directa del absurdo» y otros tantos, hasta la «Bibliografía». El resultado viene a ser como si se le hubieran caído unos pisos sobre otros, y entre las ruinas funciona sólo el ascensor que es puro

(*) JAMES HIGGINS: *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo.* Siglo Veintiuno Editores, México, 1970.

verso de Vallejo, cita indiscutible que se representa exclusivamente a sí misma, se basta y, por tanto, anula el comentario y remite directamente a los poemas. Hay en la crítica tradicional cierta inflación, cierta desmesura interpretativa que se reduce a darle vueltas a los versos, explicándonos lo que ya habíamos visto, eso sí con muchas más palabras y peor escrito. Otras veces, la crítica intenta descifrar tanto que se apea del original y vase cantando ella misma, convirtiéndose en metáforas paradójicamente, y en su carrera se aleja del verso y tampoco agrega nada. Del primer caso hay en este libro muchísimos ejemplos, casi toda la obra, por desgracia, y son cosas así:

> Otro tema relacionado es el de la vida-muerte. Ya que es incapaz de asumir una vida plena y significativa, el hombre no vive realmente, es como si estuviera muerto. Así el poeta pregunta:
>
> *¿Qué me da, que ni vivo ni muero?* (367)
>
> Es un hombre que no está ni vivo ni muerto. Vive en cuanto respira, en cuanto no está muerto, pero está muerto en cuanto no vive plenamente (p. 54).

Pues muy bien; el problema se presenta cuando todo el libro es un rumiar semejante, cita e inflainterpretación sistemáticas, como para hacer bulto. Sin embargo, más graves creemos los arrebatos de comentario metafórico como éste:

> Al hablar de
>
> *el lápiz que perdí en mi cavidad* (319),
>
> da a entender que su poesía, simbolizada por el lápiz, se pierde en las cavernas oscuras de su mente. Se hunde en el torbellino de ideas que pasan por su cerebro ardiente y angustiado (pp. 110-111).

Como la interpretación es generalmente rígida, Higgins se coloca por encima de poeta y lector, guiando a ambos. No sabemos si existirá alguna relación directa entre los manejos del novelista omnisciente y el crítico ídem, pero en todo caso están un tanto polvorientos. Al cabo, este tipo de estudios lleva al desvanecimiento de lo más propio del poeta en cuestión, y los resúmenes que Higgins da al final de los capítulos son una curiosa muestra de generalización, lo conceptual sustituyendo a lo vital, y la abstracción a lo peculiar. Véase, por ejemplo, el del capítulo «Algunos factores formativos del pensamiento de Vallejo»:

> En resumen, la visión del mundo expresada en la poesía de Vallejo fue formada por una serie de factores, entre los cuales hay que destacar la herencia y el medio, sus experiencias personales, sus lecturas de otros autores y el espíritu de la época en que vivió (p. 33).

Ante el cual cabe preguntarse si tal suma no sería perfectamente aplicable a cualquier otro poeta, y más si este tipo de instrumentos algo gruesos no desembocan siempre en caracterizaciones inválidas por lo amplias. El asunto sería visible también desde otro ángulo: al dividir el estudio en capítulos difícilmente separables, el resultado es que una y otra vez se vuelve sobre lo mismo, en cada aparte se habla del contenido de los demás, y demasiadas páginas después de haber llegado a tal o cual conclusión, nos encontramos la misma o muy parecida. Así, por ejemplo, capítulos como «El mal», «El tiempo», «La muerte», «Experiencia directa del absurdo», «La frustración de las aspiraciones del hombre» llevan todos a concluir el dominio del absurdo sobre el sentimiento vital de Vallejo, existiendo además otro capítulo propiamente titulado «El absurdo» y variando de pocos grados la mira de la investigación. Esto haría pedir acaso una refundición de los apartes, lo que daría menos exhaustividad —el libro deja exhaustos, qué duda cabe—, pero también menos hojarasca y más sustancia. Como el resumen de estos capítulos es igualmente generalizante e intercambiable, estamos seguros que el lector lo agradecería. Véase el de «El tiempo»:

> En resumen, aunque Vallejo considera el tiempo desde diferentes puntos de vista, el efecto es siempre el mismo: nada humano perdura, la felicidad se pierde y el hombre es llevado inexorablemente hacia la muerte. En vista de eso el tiempo reduce la existencia humana a una absurdidad (p. 87).

Llegados aquí, parecería que *Visión del hombre...* es un libro así como tonto, lo cual no es cierto. Leído con la previa desconfianza que nos es inevitable ante obras tales, uno acaba por notar lo chirriante, acaso en demasía, estar a la caza de que en la página 184 Higgins escribe de los campesinos peruanos: «Son francos y abiertos», y en la página 185 vuelve a decir: «Son francos y abiertos», como si el vocabulario le andara corto; o que interpretando el verso: *séllense con dos sellos a los líquidos,* en seguida deduzca: «El poeta quisiera que el recipiente fuese sellado por los dos extremos para que el líquido nunca se consumiera» (pp. 75-76). Cuando también pudiera ser poner un sello doble, reforzado, al extremo por el que cae o puede perderse generalmente el líquido —es decir, en los recipientes hispanos la abertura está, con frecuencia estadística, por un solo extremo; exactamente, no sabemos si la misma costumbre tiene vigencia en Liverpool—, etcétera. Pero no. En primer lugar, Higgins parece un profundo enamorado de la obra vallejiana, y su estudio tiene bastante de la minuciosidad rondadora del amante, lo cual, aunado al indiscutible trabajo

de búsqueda propiamente erudita, es siempre de agradecer. En su caso, lo que creemos que falla no son los supuestos de la investigación, sino su planteamiento, su enfoque. En segundo lugar, el manejo de textos del propio Vallejo, algunos muy difíciles de encontrar —sobre todo, ciertos artículos—, nos pone a mano al poeta mismo en facetas menos conocidas: crítico y teórico literario, observador político, etc. Finalmente, hay suficientes hallazgos a lo largo del libro como para justificar su lectura, aunque ya estaríamos aquí tentados de dar vuelta: es decir, para el conocedor de Vallejo esta *Visión del hombre...* resulta, por lo menos, redundante; viene a reducirse a una lectura fragmentada y comentada de la obra a la que se tiene acceso más directo y sustancioso con los originales mismos, mientras que para quien Vallejo sea un extraño o casi, también el contacto directo es inevitablemente mejor, y el resto bien pudiera resolverse en una cincuentena de páginas biográficas y situacionales. Como por lo demás el libro de Higgins parece destinado a un lector medio, no necesariamente especializado, pero tampoco absolutamente profano, las contradicciones apuntadas se agudizan. Tendríamos que retomar, pues, el planteamiento más general que apenas rozamos antes, y sería el de inscribir este libro en un cuadro general de la crítica, que ya es mejor decir: las críticas, sus distintas tendencias, vista cada una en sus posibilidades y limitaciones, y entre las cuales Higgins ha optado acaso por la peor: crítica literaria al segundo grado, con mucho de literatura sobre la literatura y otro tanto de conceptualización que, y no es paradoja, trabaja sobre el núcleo vivo del poema, sobre su puro movimiento de encuentro y expresión, a la manera de un ácido que disuelve el valor del todo en componentes técnicos, filosóficos, etcétera, elementos que, una vez vueltos a juntar, no dan en absoluto el dato poético previo. Mientras Higgins —y quien sea— no parta de cuestionar el propio método crítico, y los resultados de estudios así no trasciendan en gran parte —y repetimos que se trata de 340 páginas, espacio suficiente para moverse cómodo y realizar un buen número de *maniobras*—, el nivel de las evidencias relacionadas, la lectura de estos libros tenderá a hacerse tan enojosa como estéril y el estudio mismo arriesgará caer en una categoría mortal, más aún en el actual momento de búsquedas profundas, más sólidas o más audaces, pero renovadoras casi siempre en el campo de la crítica: la de los libros prescindibles. El mismo Higgins, que por momentos acude al dato psicológico, a la caracterización apretada de un período histórico en sus principales componentes políticos, al rasgo biográfico, a la asociación sincrónica de referencias procedentes de Kafka, Bec-

kett, etc., lamentablemente prefiriendo la tarea de comentarista conceptual y parafraseador metafórico, debiera ser el primero en darse cuenta de los problemas de su libro, dedicándose a un trabajo de ampliación de instrumentos, de profundización de visiones y de síntesis temáticas, en provecho precisamente de la laboriosidad que ha desplegado hasta ahora.—*JULIO E. MIRANDA (21, rue de l'Equité, 1090. BRUSELAS. Bélgica).*

José Ferrater Mora: *Las palabras y los hombres.* Ediciones Península. Barcelona, 1972, 152 pp.

A través de una serie de breves ensayos, el autor enfoca ciertos problemas filosóficos mediante el análisis del lenguaje con que son expresados.

Siendo la palabra una manifestación del pensamiento y de las demás experiencias humanas, es posible echar un poco de luz en esa zona tan rica como misteriosa que es la vida interior del hombre, estudiando las expresiones lingüísticas en que de alguna manera aquélla se traduce.

El libro se abre con un interesante capítulo sobre las principales ideas que, a través de la historia, se han tenido acerca del hombre, de su naturaleza y de su destino. De acuerdo con la metodología propuesta, el autor intenta hacer una reflexión sobre estas concepciones, utilizando como instrumentos los vocablos o fórmulas lingüísticas con que se han expresado.

Los célebres versículos del Génesis, por ejemplo, revelan un concepto del hombre como creatura e imagen de Dios; la definición clásica de *animal racional* presupone la idea esencialista propia de los filósofos griegos; las fórmulas *homo sapiens, homo faber, homo symbolicus,* etc., intentan aclararnos de alguna manera la naturaleza y condición del ser humano.

El autor analiza esta diversidad de términos y definiciones que pretenden manifestar lingüísticamente las ideas que el hombre tiene de sí mismo, y considera que todas tienen un valor relativo y limitado, ya que sólo se refieren a aspectos parciales de la naturaleza humana.

Considerando la diferencia entre las expresiones *ser alguien* y *ser algo,* Ferrater Mora reflexiona sobre el carácter personal del hombre, que imposibilita toda definición propiamente tal.

Pero la palabra no sólo patentiza las ideas, sino también otras experiencias humanas que se dan en un nivel más cercano a lo afectivo-sentimental. Entre ellas, hay una, absolutamente íntima y trascendente, que es la experiencia religiosa. Ferrater Mora hace un estudio de dicha experiencia, prescindiendo de ciertas definiciones clásicas y ateniéndose a la consideración de las expresiones lingüísticas que la manifiestan. Los vocablos religiosos, como *creo, espero, adoro,* etc., son, según el autor, palabras del vocabulario corriente, pero adquieren una dimensión religiosa cuando son pronunciadas dentro de una situación especial —particularmente tensa y conflictiva— que caracteriza la experiencia de lo *absolutamente Otro.*

Los dos ensayos siguientes están dedicados al *lenguaje de la Historia.* Contra posiciones demasiado parciales y limitadas, el autor declara que «la historiografía no está uncida a ningún lenguaje determinado», pero que, por lo general, los historiadores echan mano de tres tipos distintos de lenguaje, íntimamente ligados entre sí: los enunciados *descriptivos,* verificables mediante documentos; los enunciados *explicativos,* de más compleja y difícil verificación, y los enunciados *interpretativos,* totalmente inverificables. El autor hace un estudio de cada uno de ellos, ilustrado con ejemplos aclaratorios.

En el lenguaje histórico de nuestro tiempo están en juego dos términos que han desatado serias polémicas: *estructuralismo* e *historicismo.* F. Mora considera que tal antagonismo ideológico es más aparente que real, pues analizando los conceptos expresados por las palabras *estructura* e *historia,* se puede comprender que su carácter contrapuesto los hace, por eso mismo, complementarios y mutuamente condicionados. El autor llega así a una posición conciliatoria que pretende superar las actitudes demasiado absolutistas, sin caer tampoco en el eclecticismo ni en el relativismo.

Este enfoque *conciliador,* que se manifiesta a través de todo el libro, lo justifica el autor en el ensayo siguiente, que titula, muy orteguianamente, «Punto de vista y tolerancia».

El resto del trabajo se refiere a problemas de carácter marcadamente lógico y semántico, muy afines con la temática abordada por el autor en sus libros. *El Ser y el Sentido* e *Investigaciones sobre el lenguaje.* Se estudian aquí cuestiones como la relación entre *significado* y *referencia;* el análisis lingüístico del conocimiento a través de los verbos *conocer* y *saber* y la relación de *reemplazo* o *sustitución,* que F. Mora, siguiendo a Alfredo Deaño, denomina *pintura-modelo.*

En resumen: este librito, escrito en forma ágil y didáctica, pero al mismo tiempo con la seriedad que caracteriza a su autor, será indu-

dablemente de gran utilidad para todos aquellos que se interesen por los problemas humanos, pero particularmente para los que hacen del lenguaje un objeto de reflexión filosófica.—*CARMEN VALDERREY (Colegio Mayor Santa María de la Almudena. Juan XXIII, 17. MADRID).*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

VICENTE ALEIXANDRE: *Mundo a solas.* Colección «Fuendetodos». Ediciones Javalambre. Zaragoza, 1970.

Este es el libro más pesimista, acaso también el más trágico, de Vicente Aleixandre. Escrito de 1934 a 1936, encuentra ahora lo que el propio autor, en nota previa, considera su «primera edición completa». Precedido por *La destrucción o el amor* (1935), fue interrumpido por los años de la guerra civil y postergado por el siguiente: *Sombra del paraíso* (1944). En 1950, la librería «Clan», en manos de Tomás Seral y Casas, realizó una edición de sólo doscientos ejemplares numerados y diez no venales. De los restantes libros del poeta se han multiplicado las ediciones. No así de éste, que en la actual recoge cuatro piezas inéditas y en verdad muy significativas. El acierto del presente volumen es, pues, claro.

Aleixandre tituló primero este libro *Destino del hombre.* Patético destino, diríamos, porque su cocepción del mundo es una cegadora soledad, con el ser humano como rastro perdido, como vida negada. «Sólo la luna sospecha la verdad, / y es que el hombre no existe», son los versos que abren el primer poema. La pugna de un amor que se niega a sí mismo dramatiza la adversa suerte de un vivir en huida a través del planeta, puro y erizado, mineral y helador, combatido por soles furiosos y lunas secas o ensangrentadas. La ráfaga amorosa que conmueve casi todos los poemas responde a la dualidad amor-muerte, ya alentada en *La destrucción o el amor*, pero es más trágica. La exaltación de la naturaleza anticipa el himno de *Sombra del paraíso,* pero es más desolada. Con razón se escribe en la nota editorial, presentadora del actual volumen, que aquel Aleixandre «tiene la plenitud de los treinta y seis años; las manos, impacientes por apresar la vida; en la mente abierta, la profecía del drama de la patria, y en el pecho, la urgencia de amar, de entregarse para reconocerse». Y también: «En

este libro se encuentran las más vivas raíces de toda su poesía.» Así es: un turbador neorromanticismo, un paradójicamente ordenado caos superrealista, una ansiosa busca de claridad en la pasión humana; todo ello servido por sinestesias bruscas, por imágenes de vastedad telúrica, por afirmaciones que nacen de aglopadas negaciones, por violentos contrastes de lo grandioso y lo diminuto.

En este libro hallamos también la visión del mundo subterráneo, tema que perdura en toda la obra aleixandrina. En conexión evidente con el tema de *nacimiento último* —tan peculiar— y con una continuada manera de contemplar la vida a través de misteriosos cimbres y naturales hipogeos. La originalidad del poeta reside en que sus poemas no proponen una visión puramente vegetal; es un mundo subterráneo más complejo que excede a una vida en comunicación botánica con la exterior o de la superficie. Es una vida propia, una vida intratelúrica. Desde *Espadas como labios* a *Poemas de la consumación,* es una constante aleixandrina que se constata en casi todos los libros y, por supuesto, en este *Mundo a solas.*

Pese a su desarrollo coherente, la obra de Aleixandre es varia y matizada en sus distintas épocas. Por ello debe agradecerse a la colección «Fuendetodos» que haya hecho accesible un libro poco conocido, sólo encontrable —aunque incompleto— en el tomo de obras totales. La edición, muy cuidada, con reproducción en facsímil de los originales inéditos incorporados y con unas ilustraciones fotográficas de Joaquín Alcón, de sugestivo efecto.—*L. de L.*

JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA: *La rebelión de los sentidos.*

«Razonemos, arcángeles, quimera», verso inicial de este libro (1), es revelador del talante poético peculiar en Manrique de Lara, muy acusadamente en los actuales poemas. Verso que entraña una contradicción: el poeta invita a razonar a dos elementos irracionales; los ángeles y la quimera están al margen de la razón. La poesía de José Gerardo Manrique de Lara, racional por intelectual, no prescinde del todo del misterio ni de lo imaginativo.

Toda poesía —todo poema— supone una actitud humana, una tesitura. La del presente libro es realista («caballero / soy del egregio

(1) Colec. Poesía. Editora Nacional. Madrid, 1970.

mundo de las cosas») y de honda comprensión de vida («no tengo / la cruz sobre mi pecho / sino a la espalda»). Comporta mucho elemento biográfico en algunos poemas paladinamente en manos de la narración, sin eludir referencias apocales, rebordes anecdóticos. Esta *rebelión* de los sentidos —al decir del poeta— se nos antoja más exactamente *contestación* de los sentidos. Porque son las respuestas que los sentidos dan a la vida, pugnaz e imperiosa, a su densa realidad, lo que sustancia fundamentalmente los poemas. Los sentidos no son *rebeldes,* sino *contestatarios;* el rebelde se alza contra lo establecido, y las sublevaciones sensoriales encajan precisamente en el plan de la naturaleza. Los sentidos polemizan, eso sí, con las suscitaciones de la vida, raíz poética de la mejor ley, que Manrique de Lara pone en juego.

Es ante todo el sexo, el amor fundamentado en el imperativo sexual, lo que cantan estos poemas, empleando a veces unas imágenes y un vocabulario de extraordinaria belleza, que nos hacen recordar algunas galas de la retórica albertiana (las del «Diálogo entre Venus y Príapo», por ejemplo), aunque Manrique imprime al poema mayor trascendencia, no metafísica, pero sí abocada al misterio creador y al dramatismo existencial. Acaso podríamos decir, para entendernos, que estos cantos al amor sexual son a la manera de un Alberti pasado por Miguel Hernández, ya que no falta el tema de la proyección en el hijo. Y todo ello matizado por la personal lírica de Manrique de Lara, intelectual —como queda dicho— y de rotundas calidades clásicas: equilibrado sentimiento, perfección formal, ausencia de arrebato.

Lírica y autobiografía, dos palabras concomitantes, que no suponen confesión o efusividad sentimental, sino exposición, a veces incluso narrativa, del vivir propio. Mas lo autobiográfico no en todos estos poemas se limita al acontecer subjetivo, sino que en buena parte del volumen se generaliza hasta convertirse en un tema abstracto y simbólico: Eva, Adán, el Edén, el Génesis... A esta vertiente abstracta pertenece la somera presencia religiosa: Dios, que «ve las cosas de otro modo» y que «decide el abismo», se convierte más bien en esos poemas, en el destino humano.

Podría abundarse en la calificación de intelectual para esta poesía mediante comprobación de frecuentes incursiones culturalistas: autores, citas, libros y la utilización de la ironía o simplemente del humor. Podría abundarse también en la calificación de clásica por la exacta correlación de planos que ofrecen sus imágenes —algunas de gran belleza— y por la rotundidad de sus adjetivos.

El poeta, en su realismo, llega a corporeizar la voz y a hacerla inseparable carnalmente de la amada. Pero, siguiendo su inicial con-

tradicción, del mundo de las realidades tangibles pasa platónicamente al mundo de las ideas para hablar del alma femenina.

He aquí, pues, un libro complejo y, sin duda, uno de los mejores en la ya amplia bibliografía de su autor.—*LEOPOLDO DE LUIS (Rodón, 12. MADRID).*

JOHN GREGORY DUNNE: *El estudio*. Colección Cinemateca. Ediciones de Bolsillo. Editorial Anagrama. Barcelona, 1971, 270 pp.

A través principalmente de las autobiografías de los grandes hombres del período de oro del cine norteamericano, los años 20, 30 y 40, se conoce bastante bien cómo era y cómo funcionaba esa gran fábrica de películas llamada Hollywood. Pero desde entonces hasta ahora, especialmente por las fuertes presiones censoras realizadas por el senador McCarthy a través del Comité de Actividades Antinorteamericanas, la producción en Europa de una abundante parte de las películas financiadas por capital norteamericano y por la progresiva expansión desarrollada por la televisión comercial desde 1950, la configuración de las seis—Metro, Fox, Warner, Paramount, Columbia, Universal—gigantescas empresas dedicadas a la creación de películas norteamericanas ha variado fundamentalmente. Sobre este nuevo Hollywood, con una existencia aún más compleja y disparatada que el antiguo, hay multitud de reportajes, ensayos y crónicas, tratando de describirlo, de determinarlo, de dar su reflejo más aproximado; pero entre todos ellos sobresale *El estudio,* de John Gregory Dunne.

Frente a la mayoría de los reportajes, de los que es un claro exponente el también recientemente publicado *Hollywood, La casa encantada,* de Paul Mayersberg (*), en donde se pretende dar una idea de la llamada Meca del Cine a través de una serie de contraposiciones entre su situación actual y la de la época dorada, valiéndose de anécdotas extraídas de entrevistas con famosos directores, productores, actores y guionistas, haciendo luego sobre ellos una serie de particularísimas disquisiciones que, en la mayoría de los casos, aparecen destruidas por el tiempo transcurrido entre la aparición de la edición original y la de la traducción castellana, el planteamiento de John Gregory Dunne ofrece una gran humildad. Se ha limitado a reflejar, a través de una larga serie de vivos episodios, narrados en forma

(*) PAUL MAYERSBERG: *Hollywood. La Casa encantadd.* Colección Cinemateca. Ediciones de Bolsillo. Editorial Anagrama, Barcelona, 1971, 231 pp.

novelada, el funcionamiento durante 1967 de una de estas grandes compañías, la 20th Century Fox, quedando relegado a un nivel de simple narrador, sin recurrir jamás a ninguna consideración que se aparte de la descripción de la anécdota, dando como resultado un relato muy estimable que, además, en todo momento, destila un excelente sentido del humor.

La compañía, llevada al borde de la quiebra por Spyros Skouras, a través de su producción *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963), acababa de pasar a manos de Darryl F. Zanuck y de su hijo Richard D. Zanuck y atravesaba un período de esplendor debido al gigantesco éxito económico obtenido por *Sonrisas y lágrimas (The sound of music,* Robert Wise, 1965), que en 1967 alcanzó los cien millones de dólares de ingresos, pero que pronto finalizaría debido al fracaso de varias de las producciones realizadas durante 1967. Los más variados y disparatados incidentes producidos durante las diversas etapas de creación de algunas de las películas producidas por la compañía durante ese año: *El estrangulador de Boston (The Boston strangler,* 1967), *La estrella (Star!,* Robert, Wise, 1966), *El extravagante doctor Dolittle (Dr. Dolittle,* Richard Fleischer, 1966), *La playa (The sweet ride,* Harvey Hart, 1967), *El planeta de los simios (The planet of the apes,* Franklin Shaffner, 1967), *Hello, Dolly!* (Gene Kelly, 1968) y un amplio número de series de telefilmes, entrecruzado con las complejas relaciones entre los dos Zanuck y el resto de los altos empleados de la compañía, así como los preparativos del lanzamiento de la superproducción *Doctor Dolittle,* dan una fiel descripción no sólo del complejo funcionamiento de una gran fábrica de películas, sino principalmente de la maquinaria de poder económico que supone.

El estudio es un excelente reportaje, bañado en un finísimo humor, donde se describe la disparatada vida diaria de un grupo de hombres dedicados a una de las profesiones más absurdas que pueden existir: la creación de gigantescos monstruos, de una depurada variante de sombras chinas, con la propiedad de ser almacenables, que, reproducidas sobre una pantalla, puedan atraer la atención, durante un período de dos horas, de millones de personas en todo el mundo. Vida confusa, demencial, con la que diariamente estamos en tratos a través de sus productos, que, gracias a sus problemas y discusiones, no tardamos en reconocer y que, sin duda, resultaría irreal de no existir la familiaridad que tenemos con ella creada por el elevado número de veces que entramos en contacto con ella cuando vamos a un cine o conectamos un aparato de televisión.—*AUGUSTO MARTINEZ TORRES (Larra, 1, MADRID).*

INDICES DEL TOMO LXXXVII

NUMERO 259 (ENERO 1972)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Ilustraciones de CRISTÓBAL.

INDICE

NUMERO 260 (FEBRERO 1972)

Páginas

Arte y pensamiento

Notas y comentarios

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Ilustraciones de Meléndez.

INDICE

NUMERO 261 (MARZO 1972)

Páginas

Arte y pensamiento

Notas y comentarios

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Ilustraciones de Del Aguila

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: LUIS LEGAZ Y LACAMBRA

SECRETARIO: MIGUEL ANGEL MEDINA MUÑOZ

SECRETARIO ADJUNTO: EMILIO SERRANO VILLAFAÑE

SUMARIO DE LOS NUMEROS 183-184

(Mayo-agosto 1972)

PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL

España	450,00 ptas.
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas ...	9,50 $
Otros países	10,50 $
Número suelto	100,00 ptas.
Número suelto, extranjero...	2,75 $

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 121 (mayo-junio 1972)

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	400
Portugal, Iberoamérica y Filipinas	622
Otros países	656
Número suelto España	80
Número suelto extranjero	155

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

ANUARIO DE ESTUDIOS MEDIEVALES

(6, 1969)

SUMARIO

Estudios:

Odilo ENGELS, La autonomía de los condados pirenaicos de Pallars y Ribagorza y el sistema carolingio de privilegios de protección.—J. GAUTIER DALCHÉ, L'histoire monétaire de l'Espagne septentrionale et centrale du IXe au XIIe siècles: quelques réflexions sur divers problèmes.—Manuel C. DÍAZ Y DÍAZ, La pasión de San Pelayo y su difusión.—Peter DRONKE, New approaches to the School of Chartres.—Florentino PÉREZ-EMBID, La marina real castellana en el siglo XIII.—Pierre HÉLIOT, Les coursières et les passages muraux dans les Églises du Midi de la France, d'Espagne et de Portugal aux XIIIe et XIVe siècles.—Anthony LUTTRELL, La Corona de Aragón y la Grecia catalana: 1379-1394.—Santiago SOBREQUÉS VIDAL, El «pretès» Parlament de Peralada y la cavalleria del Bisbat de Girona en l'interregne de 1410-1412.—Manuel SECRET y Manuel RIU, Una villa señorial catalana en el siglo XV: Sant Llorenç de Morunys.—Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Nueva aproximación a la Celestina.

Miscelánea:

Joseph M. PIEL, Duas notas etimologicas: presuria/presura e albende/alvende.—Gaspar FELIU I MONTFORT, La cronología según los reyes francos en el condado de Barcelona (siglo X).—José MATTOSO, A nobreza rural portuense nos séculos XI e XII.—Carmen BATLLE, La lauda sepulcral del arzobispo de Tarragona Pere Sagarriga.—David MACKENZIE, García Álvarez y la «Corónica de Iria».—Carmen BATLLE, Notas sobre la familia de los Llobera, mercaderes barceloneses del siglo XV.—Manuela MANZANARES DE CIRRE, Gloria y descrédito de D. José Antonio Conde.—Rafael GIBERT, Tomás Muñoz y Romero (1814-1867).

Los estudios medievales, hoy:

Temas medievales: Nicolás CABRILLANA, Estado actual de los estudios sobre los despoblados medievales en Europa.

Centros de investigación: John F. QUINN, CSB, Pontifical Institute of Mediaeval Studies (Toronto, Canada).—Claude SUTTO, L'Institut d'Études Médiévales de l'Université de Montréal.

Semblanzas: Francisco RICO, Yakov Malkiel.—Wolf-Dieter LANGE, Joseph M. Piel.—Angel J. MARTÍN DUQUE, José M.ª Lacarra y de Miguel.—Angel FÁBREGA GRAU, Monseñor José Vives.

Tesis: Miguel GUAL CAMARENA, Tesis doctorales y de licenciatura de tema hispano-medieval (Universidad de Madrid y Universidades francesas).

Necrología:

Geo PISTARINO, Giorgio Falco.

Bibliografía:

Reseñas bibliográficas.

Información:

Resúmenes (en francés e inglés).—*Publicaciones recibidas.*—*Indices* (autores, ilustraciones y materias).

Un volumen de 874 páginas más 22 láminas, 11 cuadros genealógicos y 2 mapas.

Suscripción anual: España, 950 ptas. Extranjero: $ 18.

Número suelto o atrasado: España, 1.100 ptas. Extranjero: $ 20.

Pedidos y correspondencia a:

Instituto de Historia Medieval de España.
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad.
Avda. José Antonio, 587. BARCELONA-7.

El ANUARIO reseñará todos los libros y trabajos que se le envíen por duplicado.

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO

LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

☆

PROXIMAMENTE:

RODOLFO A. BORELLO: *«Facundo»: Heterogeneidad y persuasión.*

AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES y MANUEL PÉREZ ESTREMERA: *Introducción a la historia del cine argentino.*

LUIS LORENZO RIVERO: *Bécquer: vínculo literario entre Larra y el 98.*

FÉLIX GABRIEL FLORES: *César Vallejo, pasión de América.*

MARÍA ESTHER RATTO: *Rafael María de Labra y las relaciones hispanoamericanas.*

JUAN GIL-ALBERT: *Cantos rodados.*

NÉSTOR SÁNCHEZ: *Adagio para viola d'amore.*

PRECIO DEL NUMERO 261:
70 PESETAS

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO